فرنان روبير
استاذ في السربون

الأدب اليوناني

ترجمة
هنري زغيب

منشورات عويدات
بيروت . باريس

الأدب اليوناني

الطبعة الأولى ١٩٨٣

المقـدمـة

عن الألسنية ، أن روابط قربى كانت تجمع أكثر الشعوب ، ذات حقبة ، في وطن واحد مترامي السهول ، يمارسون فيه تربية المواشي . لكنهم ، في ما بعد ، توزعوا على عدة بقاع : من الأموريك (بريتانيا ـ غربي فرنسا ـ شبه جزيرة بين المانش والأطلنطيك) الى الهند ، ومن ايجيه الى سكانديناڤيا .

هذه الأسرة الهندو ـ أوروبية الكبيرة ، انفصل عنها الهيلينيون ، على دفعات متتالية ، واستوطنوا شبه الجزيرة اليونانية ، وجزر الأرخبيل ، ثم الساحل الغربي من الأناضول .

الدفعات الأولى ، أتت من الشمال أو الشرق بدءاً من القرن العشرين قبل المسيح ، وحملت اسم الآشيين ، وهم أسسوا الحضارة الميسينية في حواضر رئيسة كما أرغوليد وميسان وتيرنيت . وشع تأثيرهم من القرن الرابع عشر حتى الثاني عشر .

الدفعات الآتية منذ القرن الثاني عشر من سلسلة جبال البند ، حملت اسم الدوريين .

هاتان المجموعتان من الدفعات ، يميز بينهما عامل اللغات المحلية : ففي الشمال الغربي من اليونان البرية ، وفي تخوم شبه جزيرة البيلوبونيز ، وفي الجزر الجنوبية من الأرخبيل ، وصقلية وجنوبي ايطاليا ، لهجات دورية ، تقابلها ثلاث مجموعات من اللهجات غير الدورية : لهجة اركاديا وقبر وبامفيليا ، واللهجة الايولية ، النقية في شمالي الأناضول وفي جزيرة ليسبوس ، والممزوجة لكنات دورية في تيساليا وخاصة في البيوسي ، وأخيراً اللهجة الايونية الواضحة معالمها في أيونيا ، وخاصة في القسم الأوسط من الشاطىء الغربي لآسيا الصغرى ، والغائبة المعالم في الجزء الشمالية والوسطى من بحر ايجيه ، وايوبيا والأتيك .

وانطلاق الأدب الاتيكي ، في القرن الرابع قبل المسيح ، ساعد على انتشار لغة موحدة عصبها اللهجة الاتيكية .

وعن المخطوطات القديمة ، حتى العصور الرومانية ، ان خصائص لهجوية بقيت مستمرة ، وإن على تشتت .

ثمة كلمات يونانية كثيرة ليست هندو ـ أوروبية ، أهمها

الكلمات الحضارية المرادفة للسياسة والفنـون . وأصلهـا ، من الرواد الذين أبعدهم الهيلينيون أو قرّبوهم ، وأقواهم : ابنـاء مينوس ، حافظوا على استقلالهم في جزيرة كريت حتى القـرن الرابع عشر ، وعلى حضارتهم حتى الثالث عشر .

وكانت مكتشفات شليمان الأثـرية ، خلال القـرن الماضي ، كشفت الحضارة الميسينية ، فراحت ، منـذ عام ١٩٠٠ ، تغـور على القصور والبيوت والمعابد والمستودعات فتوصلت الى تحديد اطار تاريخي يرقى الى منتصف القرن الرابع قبل المسيح . على أن الثورة التـي ستعلنهـا هذه المكتشفـات ، لن تغـير في المفـاهيم التاريخية ، كما المتوقع ، إلاّ بعد فك رموز الكتابات المينوية . والقليل المفكوك رموزه من النصوص الميسينية ، من عام ١٤٠٠ قبل المسيح ، تتشابه في يونانيتها مع الرموز المينوية ، ويبدو أن في دراسات كنوس تفسيرات مرتقبة لبعض غوامض الهيلينية . كما تبدو على هذه النصوص تأثيرات مصرية وحثّية ومن بلاد ما بين النهرين .

الثابت حتى الآن ، ان الحضـارة اليونـانية مدينـة في بعض طابعها ، للانقلابات والتغيرات الآتنية .

أبرزهـا ، ما علـق بتلك الحضـارة من الابـداع الشعـري الأول ، ومن اختراع الآلهة والأساطير .

فالشعب الوافد حديثاً من الشمال ، كان يصل معبداً قديماً ، ويجعل فيه أحد آلهته ، لم يكن يزيل من المعبد ما كان فيه من أنصاب ومقدسات وتماثيل ولا الطقوس السالفة من رقص وأعياد وقرابين .

من هنا ، أن اسطورة الإله ، كانت تتكون من وضع نصوص تفسيرية ، تضم الى الطقس الجديد ما كان قبله من طقوس .
وهكذا : ماذا يبقى من أسطورة أبولون اذا جردنا منها كل ما يتعلق بوجوده في معابد كانت لآلهة قبله كما دلف وآميكليه وديلوس . والهيلينيون ، حث تفكيرهم الاستنباطي ، ان الحياة الدينية مناسبة دائمة لابداع الاساطير ، فتطور لديهم هذا التفكير ، في اتساع ، حتى لم يستطع أي كتاب ديني أن يفرض هيمنة طقسه على تلك المعابد .
حياتهم السياسية ، كذلك ، لم تكن أقل خصوبة . فالآشيون (وقد قال : الآخيون أو الآكيون) ، والدوريون ، حملوا نماذج محددة من الهيكلية الاجتماعية . لكن تلك الكوادر الجامدة ، تفككت عندما كان يجب - في كل بقعة ساحلية أو في كل واد - تنظيم عناصر آتنية متعددة ، في مدينة مستقلة . فكل من هذه الدول الصغيرة المتحاربة ، والعاجزة عن الوحدة والتوحد ، راحت تبني لنفسها قوانين أساسية نظامية خاصة .

من هنا : اذا دساتير المدن اليونانية توزعت ، عامة ، الى ديمقراطيات واوليغارشيات (حكم الأقلية) ، فليس بينها دستوران يتشابهان . وواضعوها أوجدوها مناسبة ، كل واحد لمقاطعة ، كما المهندسون اليونان كانوا كلما هندسوا مسرحاً أو معبداً ، غيّروا في تصاميمهم وفق قطعة الأرض وموقعها . فإنما اليونان ، بتعصبهم الوطني ، باتوا ، خاصة في السياسة ، مبدعي كل افكارنا اليوم . وتجزئاتهم الرديئة ، كانت ، الى حد كبير ، شرطاً مهماً من عبقريتهم .

الافت ، في اليونان ، أن البحر وحدّ ما فرّقه الجبل . فعن طريق البحر ، ومنذ العصور السحيقة ، نشأت في تلك البلاد الاتفاقات التجارية والعلاقات الانسانية المهمة . فاليونان ، جمعت بين تجارها ومستوطنيها بشعور وحدة الثقافة التي - من مرسيليا الى فوكيه - عارضتها مع البرابرة ، وبشعور الوعي على وحدة العالم الانساني ، هذا الوعي الذي بدونه لا فكر سامياً .

إن ظروفاً شبيهة كانت لدى سواهم ، لم تستطع أن تخلق المعجزة اليونانية ، مما يشير ، في وضوح ، الى المواهب الفطرية التي كانت للشعب الهيليني .

الفصل الاول

الملحمة

١ ـ هومير

ليست الأشعار الهوميرية بداية ، بل بلوغ ، وواضح أنها آتية من تراث أدبي عريق . انها تشير الى حضارة راقية تعود حتى الآشيين في ميسين . وتلك النصوص جاءت بعد عصور من الغزو الدوري . انها من عصر الحديد وتتغنى بالبرونز . فهل معقول أن يكون تواترها شفهيّاً ؟

ان شكل الابيات الايقاعي ، يحوي تتاليات من مقاطع لفظية طويلة وقصيرة ، وهذا غير مألوف في اللغة اليونانية ، حتى يعود ذلك الى قبل الهيلينيين . وبعد : العودة شبه المستمرة إلى التعابير المقولبة ، كل منها في بيت أو يكمل بيتاً ، تفترض تقنية شعرية معروفة منذ زمن سابق .

واللغة ، في ذاتها ، تقوم على خليط عناصر مأخوذة من جميع

اللهجات إلا الدورية . وهذا الاستثناء مقصود : فأحفاد اغاممنون ، الملتجئون الى آسيا الصغرى ، يتغنون بمجد أمبراطورية هدمها الغزو الدوري . ووجود كلمة دورية يشكل تقصيراً معيباً في الملحمة . أما باقي الخليط ، فيبدو متناغماً مع سائر احتياجات النظم . من هنا ، يصح القول أن اللغة الهوميرية ، مصطنعة ، ولم يجر التكلم بها مطلقاً . انها انعكاس لظروف تاريخية وجغرافية ولدت فيها الملحمة وتنامت .

وما بقي من اللهجة الاركادية ، يدل على التفتح الملحمي كما عرفه العصر الميسيني ، ابان الاقطاع البيلوبونيزي حين الاركادية مختلطة مع الايولية ، رغم الجهود التي حاولها المنظّرون المعاصرون لعزل الواحدة عن الأخرى . لأن العلاقات بين البيلوبونيز والبيوسي الايولية ، وبين مراكز الحضارة المزدهرة في ميسين وثيبا أو أورخومين ، واضحة في الأساطير ، أنها فتّحت لغة ملحمية متنامية .

اللغة الهوميرية مؤلفة من الايولية والايونية معاً . وفي حالة النص الحاضرة ، تطغى الثانية مع بعض حضورات للأولى ، لم تؤثر في كتابة النص ككل .

هذا التطور يتناسب مع الأحداث السياسية والعسكرية على الشاطىء الهيليني من آسيا الصغرى ، وهي أظهرت

خصومة تينك المجموعتين الاتنيتين (الايولية في الشمال والايونية في الجنوب) وتفوق الأولى فالثانية في المقاطعة الوسطى ـ حول سميرنا ـ حيث قامت معركة حاسمة .

كيوس ، في العهد الكلاسيكي ، كانت ما تزال تتكلم اللهجة الايونية المختلطة التي قد لا تكوّن الخليط الهوميري انما تدل كم المصطنع الهوميري يستوحي الواقع .

ثمة ايضاً أشكال أتيكية ، حاسمة لما قيل من أن الملحمتين وضعتا في أثينا (القرن الرابع قبل المسيح) حين بيزيسترات كلّف بعثة منقبة وضع نص رسمي للأشعار . ولا نشك في أن النص الموجود حالياً واصل الينا من نسخة أتيكية . فما نشك كثيراً في أن تكون « الالياذة » و « الاوديسية » لم تكتب ـ بفضل الملحمات الاتيكية ـ إلاّ في القرن الرابع ، نظراً للمقاطع التي بلا رابط .

واذا المقاطع كانت ، في البدء ، متقطعة فلأن « الاوديسية » ـ كما توحي الينا ـ تقدمها مرتين : أولى مع الفياقيين في شخص ديمودوكوس ، وثانية في ايتاكيا بشخص فيميوس ، في صورة رواة ملحميين يقولونها في الاعياد لتسلية أسيادهم . وكانوا ، كلما قالوها ، يزيدون في المقاطع أو يغيرون فيها كلياً . فهل يجوز لنا ـ من هنا ـ تصور هومير على شاكلتهم ، مرندحاً على آلة

وترية ، ومقتطفاً من نصوص مبعثرة غير منظمة ، نصاً محدداً يروح يقرأه غيباً ؟

ان جمهـور هومـير ، على أي حال ، شبيه بجمهـور ديمودوكوس وفيميوس : ارستقراطي يحب سماع المغامـرات الحـربية ، يهـوى تسلسـل الانسـاب ، ويكره النـاس الفقـراء والجبناء ، كما تيرسيت ، والآلهة الشعبيين كما ديونيسوس .

الى هذا : لو عرف هومير الكتابة ، لما كانت الأشعار ـ كما هي ـ رائعة التلاوة . وإلا ، لماذا فيها كل هذه المحطات التي تسهّل الحفظ . واذا هومير وضعها للقراءة فقط ، لما كانـت من اهمية لروابط المقاطع .

فـأي الـرأيين نتبنـى ؟ ما شعـر ـ كما « الالياذة » أو « الاوديسية » يحتاج الى قراءته مراراً ليكتمل فهمه ، لما فيه من توافق رائع بـين الجملـة والتفـاصيل . ولا واحـد من المشاهـد الرائعة يبلغ قمة نضجه الدرامي أو معناه النفسي الكامل ، اذا ما أُخذ وحده دون ربطه بالمجموع . وخاصة في « الالياذة » . فلا فصـل مطلقـاً بـين حواري تيتيس في النشيد الأول وفي النشيد الثامن عشر ، أمام آشيل الغاضب من مجابهـة أتـريد ، وأمامـه غارقاً في الحزن على موت باتروكل ، وفي الحالتين ، على البطل

اتخاذ مرقف حاسم : الأولى تجر الآشيين الى الهزيمة ، والثانية تعيد اليهم النصر .

وفي موضع آخر ، تطالعنا أهمية مشهد الوداع بين هكتور واندروماك في النشيد السادس ، فيما نشهد ، في النشيد الثاني والعشرين نحيب أندروماك وهي تشهد ، من أعلى السور ، جثة زوجها ، وتندب مصيرها اذ ستصبح أسيرة . وهكتور ، قبيل موته ، في مقطع يتخلله ضعف بشري ، يلمح الى نصائح الحذر من بوليداماس ، واردة في النشيد الثامن عشر ، فيما ـ منذ النشيد الثالث عشر ـ اتفق بوليداماس وهكتور ، وسمع الثاني نصائح الأول .

وهذه الالتماسات الخفية للتشابهات ، مع هذا التحضير المسبق ، هي العنصر الأساسي ، في « الالياذة » ، وبه انطبع الأشخاص .

فميزة هكتور لم تصلنا واضحة ولا في مكان . وليس في الملحمة مقطع يمكن أن نعنونه : « وصف شخصية هكتور» . فهذه ، نلملمها من مجموع المقاطع الوارد ذكره فيها ، ومن عدة تفاصيل تؤخذ حصيلتها . وانها مجموعة تلاقيات : هكتور وباريس ، هكتور وهيلين ، هكتور وأندروماك ، هكتور وأجاكس ، هكتور وبوليداماس ، هكتور وآشيل . ومن هذه التلاقيات تتولد السمات الرئيسية لشخصية البطل .

ان تطبيق مبـدأ الفـن الواعـي والممنهـج ، على طول الملحمة ، يحل جزئياً معرفة ان كان ثمة هومير واحد أو اكثر . فالتنقيب ، لغوياً أو ألسنياً أو أثرياً ، يبقى عاجزاً عن تحديد ما يتعلق ، لا بالبرهان العلمي ، بل بالذوق الجمالي .

فمن جهة ، اكيد أن عدة شعراء أسهموا في التوسيع الأدبي لأسطورة طروادة أو اسطورة أوليس ، قبل ولادة « الالياذة » و « الأوديسية » كاملتين .

ومن ثانية ، شكلهما وتصـميمهما موجـودان ، وهما عنصر وحدة ثابت ، مقبول من جميع النقاد . انما ، هل كان عرضاً أو جوهراً ؟

ويقر الجميع ، في تطور كل من الملحمتين ، بوجود شاعر عبقري خلفهما . وطالما لا يدور البحث الا عن الأمور المادية ، ثمـة دائماً ما يقـال ، في موضـوع الوحـدة كما في موضـوع التعددية .

تبقى المسألـة : تحديد الجميل عند هومير . هل هو في مجموعة مقاطع من كل ملحمة ؟ هل هو معنى كل مقطع بالنسبة للمجموع ؟

حسب الحكم الجمالي على هذه النـاحية ، تتضح المسألـة الهوميرية وفق مفهومين متناقضين : إما ان الشاعر العظيم (قد

يكون واحد للالياذة وآخر للأوديسية) هو خالق نواة أولى طوّرها بعده شعراء اقل عبقرية منه ، واما ان الشاعر العظيم (قد يكون واحداً للملحمتين) ، هو الذي وجد وسيلة توحيد جميع العناصر المتفرقة ، للتقليد السلفي الطويل ، في مجموع واحد . فالمسألة ليست في البحث عن واحد أو أكثر ، بقدرة هي اذا كانت العبقرية الشعرية التي خلف روعة الملحمتين ، تدخلت في مستهل كتابة الأشعار أو في خاتمتها .

القائلون بالشاعر الواحد يتبنون الرأي الثاني . والقائلون بالشاعرين يتبنون الرأي الأول .

ان الموضوع الموحّد في الالياذة ، هو غضب البطل . ففي النشيد التاسع ، فينيكس يروي لآشيل ، تخفيفاً ، أسطورة ميلياغر الذي ـ في رفضه القتال ، ورفضه كل المساومات من الايتوليين في كاليدون ـ سبّب لهم خسارة . لكنه في النهاية ، أُرغم على استعادة القتال فأعاد النصر اليهم .

حكاية فينيكس هذه ، خلاصة ملحمة شاعر قديم كان يطبق المفهوم الذي اتبعته الالياذة : تمجيد البطل بمفعول غيابه وعودته . من هنا ان موضوع غضب آشيل ليس ، في ذاته ، موضع تجديد ، بل في القدرة على الاقتباس ، لدى الشاعر الموحِّد .

على أن مصادر الالياذة ، ليست مقصورة على الملاحم ، بل هي من مختلف انواع القصائد . فمأتم باتروكل ، ورد في قصيدة طقسوية من تلك التي كانت تقال على قبور الابطال في احتفالات ذكراهم . من هنا ، أفاد صاحب « الالياذة » ـ في اقتناصه المناخ القاتم والرومانسية الحزبية ـ فأدخل ، بلمسة بارعة ، فواصل مرحه ، أو حتى فكاهية ، منقذاً في مقطع الموت مناخ الملحمة كلها .

نوع آخر من الشعر ، غذى الأشعار الهوميرية وساهم في تحولاتها : الشعر الكهنوتي .فاكلـيروس المعابد اليونانية شجع نوعين من الشعر الطقسي : الأول تفسيري يروي ، في سرد خيالي ، خاصية كهنوتية أو حضوراً لغرض مقدس سري ، والثاني مثالي تقوي يظهر للملحدين شهادات ترعبهم حول قوة الاله .

في النشيد الثاني ، يعيد أوليس الى اذهان الجموع الآشية ـ تثبيتاً لثقتهم بالنصر الأخير ـ صورة الحية الهائلة ، حيث اجتمعت الجيوش في آوليس ، والتي خرجت من تحت الهيكل لتشب على عش فيه ٦ جواثيم وأمها ، فابتلعتها فتحولت حجراً ، واستخلص كالشاس ان الحرب ستدور تسع سنوات ، لتنتهي نصراً في السنة العاشرة .

طبعاً ، كان في معبد آوليس تمثال لوحش ثعباني الشكل - كما التماثيل التي تبارع الفنانون القدامى في وضعها على الجبهيات في اكروبول أثينا حيث الأفاعي رموز الالوهات تحت الأرضية .

واقتباس صاحب الالياذة ، جاء ، في بضعة أبيات ، لوحة رائعة دقيقة التفاصيل ، ومأساة قوية الزخم .

كريزيس ، كاهن أبولون ، هاجمه أغاممنون ، فقام الإله ينشر الطاعون في الجيش الآشي .وأعاد أغاممنون كريزييس الى كريزيس ، وقدّم لأبولون ، في معبده في كريزيه ، مذبحة هائلة ، تعويضاً ، في موكب بحري ، فأنهى أبولون قصة الطاعون ، وأرسل ، لمن اتوا معبده ، هواء نظيفاً ليعودوا سالمين من رحلتهم .

وهذا نموذج آخر من الأدب الكهنوتي ، ذي النوع التقوي ؛ والدقة التقنية التي بها ثم وصف التضحية ، مطابقة لطبيعة الموضوع نفسه . وانحصر الاقتباس في ان يحشر - بين قسمي اللوحة - مشهد الغضب ، ومشهد آشيل الذي - بعد فقدانه بريزييس - يلمح الى ثأره .

خاصية هومير ، هنا ، كانت في أنسنة تلك التقاليد الدينية . معه ، يمحي التفسير الديني للأساطير ، ويقترب الآلهة

من الانسانية . فمشهد الحب بين زوس وهيرا ـ على قمة غارغاروس ـ ينقل طقوس عدد من المعابد كانت تمجّد وحدة الإله والإلهة ، لكنها فقدت قيمتها الدينية الأولية . فصارت مشهداً كوميدياً ذا تصوير ساخر للنفس الانثوية ، إذ نشهد فيه نجاح حيل الإلهة التي ، بالحب والنعاس ، تحوّل انظار كبير الآلهة عن المعركة ، فيما بوزييدون راح يساعد الآشيين رغم المنع الالهي .

هكذا ، صار اكثر أشخاص هومير آلهة قديمة ثانوية ، آشيين أو قبل هيلينيين . وتحويلهم الى ترابيين لم يكن عمل هومير وحده ، انما هو الذي أعطى الأشعار الهوميرية طابعها الانساني .

والخطورة ، هنا ، أن نجد في أنسنة الالياذة ، شعراً مناهضاً للدين ـ فكل شيء يجري حسب مشيئة زوس . وهذا المفهوم ، المعلّن منذ أول القصيدة ، يرينا أننا ساذجون اذا نحن اختصرنا مرحلتي القصة الكبريين ـ هزيمة الأشيين وانتصارهم ـ واعتبرناهما مرتبطتين مباشرة بغياب أشيل أو بحضوره . فالبطل نفسه يشرح ان غيابه ، ان كانت له هذه النتائج السيئة على اليونان ، فلأن زوس اراد ذلك ومنحه هذا الشرف العظيم . فالنصر ليس مكافأة طبيعية لاستحقاق ، بل هبة من إله .

دخل نبّالان في مسابقة للرمي بالنبال . لكن احدهما ، قبل أن يرمي ، نسي الابتهال الى ابولون ، فلم يصب سوى الخيط الذي يربط العصفور موضع الهدف . فيما الثاني، وهو ابتهل ، توصل إلى إصابة العصفور طائراً .

وانها رؤيا متشائمة للكون : الإنسان ، خيراً أم مسيئاً ، لعبة في ايدي الآلهة . انه ألعوبة قوى الأرض التي ، في دورها ، هي ألعوبات سكان الأولمب .

فأغاممنون ، مخدوع زوس الذي وعده ، في الحلم ، بنصر مباشر ، ثم خدع له جيشه اذ زرع فيه اليأس وأعطى أوامره بالتراجع الكلي الى اليونان . والعسكري البسيط ، ينفذ الأوامر ، لأن صوت أوليس يزأر في سمعه : « لا رأي لك . الأمر للملوك وأنت تنفذ » . وما كان عليه أن يفعل ، هو الما كان يعرف أن أوامر أغاممنون كانت مستعارة .

ولكن ، لا نقعنّ في تخيل موقف ثائر في هذا التصوير للسلطة ، بشرية كانت أم إلهية . صحيح أن الخلاف الاساسي الذي يعارض أشيل وأغاممنون ، قد يوحي بأن التسلسل الاجتماعي لا يتناسب مع التسلسل الحقيقي للقيم . لكن الأمر هنا ليس تهكماً ثورياً بل استنتاج واع . وأبرز مميزات شخصية أشيل : ضمير صادق واحترام زائد للحدود التي وضعها الآلهة مع البشر . وهو يحترم ، كذلك ، التسلسل الاجتماعي

والعسكري ، وإلا ، كان قتل أغاممنون . فهو ، اذن ، عكس الثائر ، حتى في مشهد غضبه ومشهد ارساله في مهمة ، يتشكى من اقتسام الغنائم الكان يتم وفق الدرجة الاجتماعية لا وفق القيمة الحقيقية . لذا ، هو يحرص على عدم تخطي الحدود ، (مثلا في توصياته لباتروكل المنطلق الى الحرب) وهذا متأت - في تكوين شخصيته الأسطورية - من الاقطاعية الميسينية التي جعلت الأولمب على صورة مجتمع أرضي منظم التسلسل .

وفي المبارزة بين أشيل وهكتور ، لا نية مهدمة ، حتى عندما نسَّقت الإلهة اتينا نفسها مسافات السهام والضربات . من هنا ، في هذا المقطع الذي يمجد انتصار آشيل ، أبرز اللحظات الشهمة ، حين يتصرف أشيل وحده . وهذه جريمة ، لا محك فعلي للمهارة والقوة . لكنه ، وهو منذ بدء المبارزة يغمز النبالين الآشيين ألا يرموا فيفقدوه النصر ، لا يفكر لحظة في إبعاد الإلهة عنه . فهو يعلم ، عن أبيه ، ان انتصاره سيكون على يد هيرا وأتينا ، فما عليه سوى ضبط نزقه .

هكذا ، في الإلياذة ، يبدو استخدام المدهش ، تفسيراً للتجربة البشرية ، وليس حجة لحل موقف معقد . فليس من تعقيد كان يرغم الشاعر على إدخال اتينا في مبارزة آشيل وهكتور . وهذا الموقف ، انما للدلالة على تدخل الالوهة في كل لقاء بشري .

وهومير ، بواسطة المدهش ، يعبر عن كل ما يبهره ، حتى في الحياة الروحية . فأشيل يستل نصف سيفه ، تمهيداً لقتل أغاممنون الذي يشتمه ، فتدخل فيه قوتان متصارعتان : أولى جامحة قوية عصبية وشرسة ، وثانية عاقلة تلجمه ، فلا واحدة منهما ، لوحدها ، تتفوق : اذا تفوق العقل ، تكون اتينا حاضرة ، تداعب شعر محميها الأشقر . فهل بعض انتصاراتنا الارادية على انفسنا لا تتم إلا بتدخل إلهي ؟

من السخيف أن نصور هومير حامي النعمة . مع أن المناقشات حول النعمة ، شدت اليها جمهوراً أوسع من جمهور اللاهوتيين . فهل حدس هومير بذلك ، مدركاً أهمية حياة النفس ؟

في الأوديسية ، يتغير دور المدهش . فتدخل اتينا المتكرر ، لتنقذ أوليس من المواقف الصعبة . ومغامرات هذا الأخير ، من قسمين : قبل وصوله عند الفياسيين ، وبعد وصوله . في القسم الأول ، يتعلق اوليس ببوزيبيدون عدوه ، ولا تستطيع اتينا مساعدته مباشرة ، بل بواسطة هرمس أو لوكوتيا . وفي القسم الثاني ، افلت أوليس من ملاحقات بوزيبيدون وراحت أتينا تكثر من مساعداتها له . وحاولت تساعده اكثر مما ساعدت قبله تيليماك ، فعند اللقاء الأول بين الوالد والابن ـ لدى ايوميا الما كانت بعد عرفت أوليس ـ اغتنمت فرصة غياب راعي

الخنازير ، لتهب أوليس جمالاً رائعاً فيما يتعرف الى تيليماك ، واعادت له هيئة متسول عجوز لدى عودة أيوميا .

إنها ، اذن ، تدخلات الآلهة ، وخاصة اتينا تسيرّ محور العقدة وتسلسل المقاطع ، اكثر اعجوبية مما في الالياذة .

وفي الاوديسيه كذلك ، وحوش وهيولات وتذكارات بلدان بعيدة أو وهمية . وهذا الميل الى الرائع ، في الأوديسية ، لا يظهر في الالياذة إلا مرة واحدة ، حين يشترك جميع الآلهة في المعركة ، فتتحول معركة آلهة ، وحين آشيل يصارع الاله - النمر : سكاماندر ، فيكون صراع النار والماء ، صراع النهر وهيفايستوس الآتي الى نجدة آشيل .

واستخلص الضالعون ، من هذه القصة ، ملامح شرقية . وهذه ، جلية في غير مقطع من الأوديسيه .

في مكان آخر ، الإلهة سيرسيه - وهي لها القدرة الهيولية على تغيير البشر الى حيوانات ، تتقرب من سيّدة الشُقرة ، الكانت عبادتها نامية في الأناضول . وحتى لو جعلها هومير في الغرب المتوسطي ، لها جذور آسيوية واضحة . والملاحة الكريتية ثم الفينيقية ، دليل واف على هذه التحولات .

ومهما يكن ، فهذه التفاصيل ترقى الى عهد أقدم كثيراً من أساطير الإلياذة . واذا الأوديسيه ، بين الملحمتين ، هي

الأحدث عهداً ، (كما تشير دلائل من التنظيم الاجتماعي عهدئذ) ، فمادة الأوديسيه سابقة كثيراً للإلياذة . ولشرح تكوين الأوديسيه ، يجب استطلاع كل تاريخ حوض المتوسط وآسيا الغربية ، قبل الغزوات الهندو أوروبية وبعدها .

حدّ مدينة مانتينييه الأركادية ، يذكر بوزانياس جثوة لبينلوب ما زالت حتى اليوم معالمها على تلة ، ولها أشكال دائرية منتظمة . وفي غير مدينة أركادية ، يشير المؤلف نفسه الى معابد ما زال فيها ذكر لأوليس اليبدو أنه أسس المعبد أو حمل اليه صنمه الأول .

ويتفق مؤرخو الأديان ، على أن بطلاً يُصوَّر مؤسساً لعبادة أحد الآلهة ، هو غالباً إله قديم نزعه الإله الجديد . من هنا ، في اركاديا ، وفي غير نقطة من البيلوبونيز ، بقايا عبادة لعدة اشخاص من الأوديسيه ، كان القدامى يعتبرونهم آلهة ويعبدونهم .

وهكذا ، مسألة جذور الأوديسيه تتلاقى ، الى حد ، مع مسألة جذور العبادات الأركادية ، وتؤدي الى معرفة كيف هذه العبادات الواصلة الينا من شعب جبلي ريفي ، استطاعت تغذية أسطورة بحرية . فأي شعب بحّار حمل هذه العبادات الى البيلوبونيز ؟ !

فضل فيكتور بيرار انه طرح المسألة الأركادية . وابحاثه عن الأوديسيه معروفة ومبسطة . فهو كان عضواً في مدرسة أثينا ، وأجرى أبحاثه في مانتينيه ، محاولاً أساليب مهدت للدراسات الهوميرية . وحين وضع مبادئه ، لم تكن حفريات كريت بدأت بعد ، فأفتى أن البحارة أولئك ، هم الفينيقيون .

وكان عليه في ما بعد ، إعادة النظر في هذا الرأي ، ونسبة نقل العبادات الى البحارة المينويين .

فتلك الميونية الآسيوية الكبرى ، إلهة الخصب ـ وإلهة الموت ـ حين كانت تؤوب إلى مقرها في الغيب ، كانت تجتاز البحر على مركب مقدس ظهرت نقوشه على الجواهر الكريتية . ففي كريت قبل الهيلينية ، كانت تهدى للموتى مراكب نذرية تسيح عليها أرواحهم وصولاً إلى جزيرة الطوباويين . فكانت تصادفها تجارب وعواصف عديدة ، قبل وصولها إلى النعمة الأخيرة .

فهل هذا ، هو المعنى الأول لأسطورة أوليس ؟ ابحار الروح الى عالم الغيب ، اكتشاف مدن خيالية ، تسكنها وحوش ، تخطط ـ على الطريق البحرية صوب الغرب ، مسار المقر الأخير . . .

كانت خارطة الأوديسيه ، في البدء ، أسطورية . ولكنّ

المنقّبين (الكريتيين ثم الفينيقيين ثم اليونان) حين أوغلوا عمقاً الى غربي الحوض (المتوسط) وجدوا أماكن الخارطة الوهمية ، مدناً حقيقية . فكل واحدة من محطات أوليس ، لها مطارح حقيقية .

مع هذا ، بقيت إشكالات . . . هل تكون ايتاكيا التي وصفها الشاعر ، هي نفسها تياكي اليوم ؟ هل هي لوكاديا ؟ الأكيد ، أنها كانت أساساً احدى جزر الطوباويين تبلغها النفس بعد رحلة طويلة . واليها تنتهي مغامرات أوليس ، مع ما في السر من بقايا رموز دينية في طريقة مواجهته ، نائماً ، المركب الفياسي .

فهؤلاء الفياسيون (أو الفياقيون) واسمهم يوحي صوراً قاتمة ، كانوا مهربي الأرواح ، قبل تنقيتهم شعباً حقيقياً . وكان الكينوس وآريتيه هما إلهان قديمان للجحيم ، لهما قصر تزينه لوحات نحاسية شرقية الطابع ، كانت الملكة تمارس فيه استعلاءها ، على طريقة قدامى الآلهات اللواتي كنّ يستظهرن على رجالهن .

ثمة رواية أخرى لأسطورة أوليس ، يظهرها شاعرها على لسان أوليس متسولاً كريتياً (فالكريتيون ، في رأي كاليماك كذابون) ، وهذه حيلة ذكية لحسن التخلص في ما خص التناقضات المتوقعة .

وثمة ملك ايتولي يلعب دوراً مشابهاً لدور الكينوس ، في الرواية الواقعية : وهو أعطى أوليس بنايات ومهربي أرواح ، ويدعى فيدون ، إله الموت . واذ تتخذ القصائد شكلها الأدبي كما وصلت الينا ، لا يعود المؤلف يكترث للتفسير الأول المعطى للأساطير . فهي صارت مؤنسنة . واذا استثنينا مراجعة الجحيم ، تجري الأحداث كلها بين الأحياء .

تبقى زيارة الموتى لدى السيميريين . ونتذكر هنا في ملحمة غلغامش السومرية ، (وهي وجدت في بقايا أشوربانيبال) ، كيف البطل هو أيضاً ، يراجع روح رفيقه القديم انكيدو . وملحمة غلغامش ، دليل على المصادر الشرقية اليمكن أن تكون وصلت لأسطورة أوليس ، فليست مغامرات هذا الأوليس السومري إلا جرياً وراء الخلود .

ان الأوديسيه ، وهي قصة الدهشة والغرابة ، تتخذ في غير موضع ميزة القصة الشعبية . وموضوع تعرف أوريكليه وبينيلوب الى أوليس ، بفضل جرحه وسرّ كبير ، انما يرقى الى موضوع من الفولكلور القديم الموغل في التاريخ .

قد تكون الأوديسيه شعراً اقل ارستقراطية من الالياذة . مع هذا ، لها علاقة وثقى بالابطال العريقين ، لا ببطلها الرئيسي فقط ، بل بموضوعها نفسه . وفي ما بعد ، ظهرت أشعار كثيرة

حول عودة الابطال من حرب طروادة ، تمثلاً بالالياذة . وكانت قصيدة من هذا النوع ظهرت قبل الأوديسيه : عودة اغاممنون . كما كانت خدعة كليتمنستر وجريمة ايجيست موضوع ملحمة وميضة النجاح ، ألمح اليها هومير ، وناقضها في تصوير سعادة أوليس النهائية ووفاء بينيلوب .

تتكوّن الأوديسيه من عناصر متنوعة ، واكثر تفرقاً من الالياذة . وهي منصهرة في براعة أقل عمقاً ، فلا مشاهد تذكيرية بين الأول والنهاية ، والوحدة المتكاملة قد تبدو مصطنعة .

مع هذا ، لا نستطيع التمييز بين مغامرات أوليس ومجازر الطامعين ، في أربعة أناشيد رحلة تيلماك . فميزة الشاب المغامر - بما يمكننا من متابعة تطوره من النشيد الأول الى النشيد الثالث والعشرين - احدى اهم خصائص العقدة السيكولوجية ، وهي الأبرز في الأوديسيه .

فالمهارة نفسها وسمت نوسيكا وأوهامها وحيلها وخجلها ، كما وسمت بينيلوب وأوليس . انها براعة شاعر عرف يخلق وحدة الملحمة فوفّق ، رغم ما اعتور الأناشيد من رجرجة في الجمع بين العناصر المختلطة .

جديد الأوديسيه ، نسبة للالياذة ، رغبتها في الوعظ والارشاد . فجرائم الطامعين عوقبوا عليها ، وكوفىء اوليس

وبينيلوب على صبرهما ، وفي ثنايا التفاصيل مقاطع خلقية تثني أو تشيد .

فكل المشهد لدى « أوميه » يمجد فضيلة الضيافة ، وهي نموذج حي لها . والضيافة هنا ، في الأخلاق القديمة ، رمز وأساس لجميع الفضائل . وزوس الأوديسيه يوضح منذ البداية أن البشر مخطئون في اتهام الآلهة بالبؤس البشري . فهذا من كبرياء البشر وجنونهم . ومن يصنع الخير لا يخاف الآلهة . وهو مبدأ لم يكن لدى زوس الالياذة .

الفارق الزمني بين الملحمتين ، تحدده معرفة اذا الأوديسيه خضعت ، أم لا ، للاستعمار اليوناني الذي لا الماح له في الالياذة .

من يؤكدون هذا الخضوع ، يرون أن الفياسيين ، لدى اكتمال الأوديسيه في شكلها النهائي ، لم يعودوا شعباً أسطورياً ، بل حقيقياً يسكن جزيرة قريبة من اليونان . وتدخلهم في قصة أوليس ، كان ـ اذ اعادوه الى ايتاك ـ ان عاقبهم بوزيدون ، فاقسموا لا يعيدون أحداً بعد . من هنا ، أن جزيرة معروفة كجزيرتهم ، كانت ، على زمن هومير ، يسكنها شعب غير مضياف . وهذه فضيحة لشعب يوناني ، لا بربري .

ولكن ، اذ لم يكن ممكناً الرسو لدى يونان كورسير ، يؤكد

ذلك ، التقليد الشائع الـذي يجعـل كورسـير ـ كورفـو اليوم ـ جزيرة الفياسيين . والنص التفصيلي لدى هومير ، لم يكن قبل ان زرع الكورنثيون ، في الجزيرة ، أول مستعمرة ثابتـة . كما نجد في النص ذكراً للمستعمرة الزائلة الكان زرعها قبيل ذلك ، الارتريون ، فطردها الكورنثيون .

تلك المستعمرة الكورنثيـة تأسست عـام ٧٣٤ أو ٧٠٨ . فلا يمكن ان تكون الأوديسيه سابقة لآخر القرن الثامن . فهي تأثرت بأسطورة الارغونيين التي طوّرتهـا ملاحـة الميليزيين الى البحـر الاسود ، كما عرفت التغييرات التيرينية ، للرحـلات البحـرية التي قامت بها السفينة أرغو . هكذا ، الإلياذة ، وهي تجهل أمر المستعمرات ، تكون سابقة لأواسط ذلك العصر .

فهل يكون واحداً ، الشاعر الذي وضع الملحمتين ؟

القائلون العـكس ، يرجعـون الى الفـوارق بينهما ، دينياً وخلقياً . والحجج الأدبية ، كما تصميم الأوديسيه مثلاً ، وهـو يقلب التسلسل الزمني ، تبقى حججاً واهية . وقيل ، في تلك الفوارق ، انها صنيع عدة أشخاص عرفـوا في حياتهـم الأدبية تطورات كما الجارية في الالياذة والأوديسيه .

لكن الفارق الزمنـي ، اذا أبعدنـا الأوديسيه في الزمـن ،

وقرّبنا الالياذة ، قد لا يتجاوز الاربعين سنة ، مما يعيد الى تأكيد كليهما لشاعر واحد .

انما هذه ، خلاصة افتراضية .

فالثابت أن كلا من الملحمتين ، مهما كانت جذورها ، مدينة ، بجمالها ومجدها ، للشاعر الذي أعطاها وحدتها .

٢ ـ الأناشيد الهوميرية

بلغتنا ، تحت اسم هومير ، أناشيد الى الآلهة ، مختلفة الشعراء والأزمنة . أجملها : أناشيد الى أبولون (في جزءين لشاعرين مختلفين : أول جزيري يتغنى بولادة الاله في ديلوس ، وثان بري يتغنى بتركيز العبادة الابولينية القوية في معبد دلف) ، وأناشيد إلى ديميتيه (وصولها الى ايلوزيس) والى هرمس (سرقة هرمس المولود حديثاً لثيران أبولون) والى الآلهة أفروديت .

٣ ـ هيزيود

ولد في برج آسكرا (قريباً من هيليكون) في البيوس . وسلب له ورثته أخوه بيرزيس الذي انهار فجاء يلتجيء اليه . فيجيبه بنصائح عملية في « الأعمال والأيام » ، وهي قصيدة طويلة عن العمل في الريف ، موقعة حسب الفصول . والشعر

فيها واقعي دقيق وأحياناً على عظمة . ومع ان لغته فيها قريبة من هومير ، وكذلك شكلها الايقاعي ، فالفارق واضح : في حياة الأسياد الموزعة بين المآدب والحروب ، وفي حياة الفلاحين القاسية . وجمال القصيدة ، في اثارتها الحياة الريفية ، فيما دقة الصور تعطي تلك النصائح جمالاً وعظمة .

وتنسب لهزيود كذلك « التيوغونيا » (نسب الآلهة) ، وفيها ، إلى التعددات النَسَبية التي لا تهم سوى مؤرخي الأديان ، لوحات رائعة في عمقها الانساني .

أما قصيدة « درع هيراكليس » ـ المتأثرة بنشيد الالياذة حول درع أشيل ـ فسابقة لهزيود (من القرن السادس) . وقصيدة « الأعمال والأيام » ، سابقة للربع الأخير من القرن السابع ، أو قبله بخمسين سنة ، حسب استشهادات الشعراء الغنائيين .

الفصل الثاني

الشعر الغنائي

بين عصر هومير ، وعصر المسرحيين ، كان الابداع اليوناني ، أوجد اجمل المعابد في صقلية وجنوبي ايطاليا ، واستكمل الانجازات السريعة التي حملته من الارتيميس الى الاكروبول .

تلك الفترة ، كانت خصبة في الأدب كذلك : تطور الشعر الغنائي جامعاً الشعر والموسيقى والرقص . واننا ، اذ وصلتنا فكرة طفيفة عن الموسيقى اليونانية ، واذا رسوم الأواني ونصوص لاحقة تشير الى رقصات قديمة محددة ، ما زلنا نجهل الكثير عن اشكال ذاك الرقص وتفاصيله . ولم يكشف الايقاع ، سوى المتخصصين بالتراث الهيليني القديم .

وما سوى من عشرات السنين ، حتى تكشفت لنا حقيقة ألسيه وسافو ، بعد اكتشاف نصوص جديدة على برديات قديمة .

وكلاهما عاش في ليسبوس خلال الثلث الأخير من القرن السادس ، ويمثل لنا الغنائية المنفردة (قصيدة يغنيها صوت واحد منفرد) . وكلاهما من الطبقة الارستقراطية ، وانخرطا في الصراعات السياسية التي خاضها الارستقراطيون ضد نظام ميرسيلوس وبيتاكوس الجائرين . وكلاهما نفي : الأول الى مصر وتراس ، والثاني إلى صقلية .

موضوع واحد في قصائدهما : الشهوة والحب الجنسي . الى هذا ، غنى ألسيه الخمرة ، والاحقاد السياسية . وسافو ادارت في ليسبوس مدرسة شعر وموسيقى ، اختلفت اليها الصبايا من ميتيلين . ومن علاقتها مع تلميذاتها ، نشأت التعريضات والاتهامات ، بسبب لهجتها الجريئة في قصائدها الى بعض تلك الصبايا . ولكن ، منذ ذاك العهد السحيق ، توصل أحد الباحثين الى تشابه بين احاسيس سافو ، واحاسيس سقراط تجاه آلسيبياد أو بعض تلامذته .

أشهر الشعراء الغنائيين : بندار . ولد عام ٥١٨ قرب ثيبا ، وتوفي عام ٤٤٠ . واشتهر بغنائياته ذات المجموعات والكورس . خلال الحروب الميدية ، عاش مع مواطنيه الثيبيين تحت الاحتلال الفارسي . من هنا الصراع ، في ما بعد ، بينه وبين سيمونيد السيوسي شاعر الانتصار اليوناني ، وبين باكيليد نسيب سيمونيد .

ولكن ، مهما تكن ، خلال الاحتلال ، مواقف بنـدار الشخصية ، فهو عرف ، بعد الحرب ، ان يصور العظمة الهيلينية في قضيتها . واطلق لموطنه البيوسي عاطفة عنيفة ، واعياً أوهام من يشوشون على موطنه .

كانت حياته موزعة على أسفار . دعاه الملك تيرون الاغريجانتي والملك جيلون السيراكوزي . كما استهوته مراكز أخرى للثقافة ، كما أثينا ، التي غناها في قصائد ولا يغفرها له الاثينيون . واحب البقاء في ايجين ، حيث المثال الارستقراطي الدوري .

وكان ، من دوره كشاعر ، أن تردد إلى التمارين الجسدية في المعابد ، والى حفلات تكريم الابطال العائدين إلى وطنهم . وعندها كان يلقي قصائده الغنائية ، أو تلقى دونه في إشراف رئيس جوق .

ولا يبقى اليوم من بندار إلا الأناشيد الحماسية (الأولمبية والبيتية والنيمينية والايسمية) . والابطال الممجدون ، جميعهم أمراء (صقلية أو سيرينا) أو ملاّكون أثرياء ، قطفوا انتصاراتهم على المركبات الحربية .

ونشيد بندار ، يذكر الانتصار ، ويتغنى بأسطورة لها علاقة بنسب المنتصر . ومن هذه الأسطورة ، يخلق الشاعر أمثولة

خلقية مستوحـاة من فلسفـة التقـاليد . كما يتوجـه بنـدار ، في قصيدته الى الرجل الثري ، نحو استقرارية المجد والانتصار ، في شكـل تأملات بالقوى البشرية ، توقظ الخلـق الارستقراطـي فيه ، وتنقيه من المفـاهيم الـدينية ، وتهيىء لظهـور سقـراط وأفلاطون .

الفصل الثالث

المسرح

عن الأوديسيه ، أن أوليس ، في بلاد السيميريين ، حفر بئراً كان يخفي فيها دماء الضحايا المذبوحين ، اثارة للموتى ، وخاصة لتيريزياس ، وكان يأمل منه مشورة نبوية حول طريق العودة إلى إيتاك . وهذا النوع من القرابين السائلة للآلهة ، وخاصة الدماء الغائرة في الأرض ، يتعارض مع القرابين المرصودة للآلهة الأولمبيين ، اذ جزء التقدمة الاكبر لهم ، هو في دخان يتصاعد نحو السماء .

فمن هدف القربان الجنائزي ، استصراخ الميت ليعود لحظات إلى بين الأحياء . وهو ما نشهده في « الفرس » لأشيل ، حيث العجّز الفرس ـ المقتولين بكارثة بغتة كزركسيس ـ يستنجدون بظل داريوس . فهذه الاستغاثة الشبحية ، وجميع التحضيرات الطقوسية والسحرية والموسيقية والايقاعية ، تشكّل

اكثر حركة هذه المسرحية . ومن هنا خرجت المأساة ، ومن مواقف مشابهة .

في المطارح التي شهدت تضحيات من هذا النوع ، بنيت انصاب وتماثيل دائرية من الريازة اليونانية ، غالباً ما كانت مسرحاً للطقوس الجنائزية والجهنمية . وعن ديموستين ، أنّ جميع من ضمن تلك الدوائر ، حتى القرن الرابع قبل المسيح ، كانوا مصونين ، ومجرد لمسهم كان يعرّض للعقوبة الشديدة .

وفي المسرح الارتري ، في ايوبيا ، كانت ، في الوسط ، حفرة تحت الارض موصولة بالكواليس ، يصل منها المستدعون من الجحيم . وبولوكس ، معجمي القرن الميلادي الثاني وصاحب اكثر المعلومات حول التقنية المسرحية ، يؤكد وجود « مدرج خاص للآتين من الجحيم » ، كما في ذاك المسرح الارتري .

في قبور العصر الميسيني ، وجدت عظام بشرية كانت ضحايا قرابين . وهذه التقاليد ، في تضحية القرابين البشرية ، لم تغب عن اليونان . والتنفيذ بالمحكومين كان يقترب غالباً من القرابين . فلتطهير مدينة من قذاراتها ـ الناجمة عن جريمة أو اهانة ـ كان يساق سجين أو متطوع طوال السَاحة ، ويرمى في أشداق الموت .

وهذه التضحيات الاستشارية التي في أساس التراجيديا، تضمنت غالباً تقدمات قرابين بشرية. من هنا أن أحد ارفع أشكال الفن اليوناني، آت من احتفالات تذكّر بالرقص المتوحش، ولم تفقد، بعد، هذا الطابع.

عن هيرودوت، ان كليستين، طاغية سيسيون في مطلع القرن السادس، أراد محو كل علاقة لبلده مع أرغوس، وعدّل جميع الاحتفالات الدينية الكانت تقام في سيسيون تقدمة للاله الآرجي أدراست. من هذه الطقوس، أخذ خطّين: الاول حول الجنائزيات، حوّلها الى البطل التيبي ميلانيبوس، والثاني، وفيه الجوق، حوّله الى ديونيسوس اله الخمر.

في هذا الجو، نمت التراجيديا، غارفة من الطقس الديونيسي، بعد نمو في طقوس الموتى والابطال.

وعبادة ديونيسوس، المنطلقة من البيوس، مروراً بأثينا، نحو البيلوبونيز، باتت نموذج الفن المسرحي. وهذا الأخير، شجعه بيزيسترات في أثينا، قطفاً لشعبية، في أعياد ديونيسوس. وأبرز مسرح قدّمت عليه أعمال الثلاثة المسرحيين الكبار، هو في الجنب الجنوبي الشرقي من الاكروبول، داخل السور المقدس لاله ديونيسي اسمه ايلوتيروس، على اسم برج ايلوتير، عند الحدود البيوسية، من حيثما دخل الاله الى الأتيك.

كان ديونيسوس الهاً شعبياً . وكان الشعب يحيطه بتقوى حارة ومقربة ، جعلته يحتقر الارستقراطية في التعامل مع الآلهة . ففي أثينا ، كان الديمقراطيون يشكّون بوجود مؤامرة أوليغارشية وراء كل مسٍ لعظمة ديونيسوس .

من هنا ، نشأ نوع أدبي خاص يدعى « الدراما الستيرية » ، ولدت من السخط الشعبي . وفي بدايتها ، عالجت مواضيع ديونيسية ، وجسدته على المسرح مع رفاقه الستيريين (الستير شخص خرافي نصفه الأعلى بشر ، والأسفل ماعز) ، والعجوز سيلين الساهر على الجميع .

من تلك ، بقيت لنا مسرحيتان ستيريتان : « الصقلوب » لاوريبيد ، بنصها الكامل ، و « الضراء » لسوفوكل ، بنصها المجزوء . وفي كلتيهما ، يتبين كم كانت تتعدل الأسطورة على المسرح . فتدخل الستيريين ، لم يرد في مقطع هومير عن بوليفيم ، ولا في خطف ثيران ابولون كما جاء في « النشيد الى هرمس » . لذلك ، لم يطل هذا النوع ، في مزجه التهريج بالمأساة .

تبقى التراجيديا . . .

واسمها مؤلف من قسمين : أول يعني الكبش ، وثان يعني الغناء . فهل هي في الأساس غناء لمناسبة التضحية بكبش على

المحرقة ؟ أم أنها تعبير عن قلب انتحل هذا التقنع ؟

إن وجود الستيريين في الفن القديم ، يعطيهم طابعاً أقرب الى الخيل منه إلى الماعز ، وما الا في ما بعد حتى منحوا أقدام الكبش وقرنيه . وقد يكونون عرفوا هذا المظهر في البيلوبونيز . ذلك أن براتيناس ، أحد كبار المسرحيين الستيريين ، كان من فليونت ، المدينة البيلوبونيزية . لكن الثابت أن الرقصات المسرحية ، في مرحلة من تاريخها ، تطورت حول كبش مضحى به ، كما في ديلوس ، رقصات « الكركيات » حول ضحايا من الماعز كانت تحفظ قرونها في معبد فخم .

أما أرسطو ، فيشتق التراجيديا من شعر ديونيسي كان يلقى ، حسب بندار ، في التضحية بثور . بينما آريون ، أول شعراء هذا النوع ، كان يكتب تلك المدائح في مناسبات التضحيات بالماعز . فكاهنات باخوس ، في طقوسهن ، كن يفترسن جدياً أو شادناً ، اكثر مما يفترسن ثوراً .

هكذا ، صار كبش المحرقة ، لمرحلة ، اداة تطهير طقسوي تلجأ إليها التراجيديا . وفيما كان أرسطو يؤسس نظريته في الجمالية التراجيدية على نظرية التطهير بالخوف والشفقة ، كان ما يزال في طقس التراجيديا إلماح الى التطهير .

وحول « هيكوب » أوريبيد ، يقول أحد النقاد القدماء ان

الجوقة لدى دخولها الى صحن المسرح كانت تنتشر دوائر دوائر ، مما يعيد ، الى الذهن ، الدوامة الكريتية ، كما حاول بلوتارك تقليد الرقصات الديليينية .

وساحة الرقص الكان هومير حكاها حول درع آشيل ، وكان بناها ديدال في قصر كنوس ، ساعدت على مشاهد مماثلة : فكان قوياً ، الرابط بين التراجيديا الأتيكية ومشاهد المينويين .

لم يصلنا أي شيء من مسرح القرن الخامس . ومسرح أثينا عرفناه من طابع التغيرات التي حدثت في القرن الرابع وفي العصر الامبراطوري . وما وصلنا ، على تشابه غريب لا يتيح لنا اكتشاف التطور . فاكثريتها بنيت على تلة ، حيث ولادة خور ترسم حفرة تكون مصطبة لمسرح . أما توزع الصوت ، فكان محط درس كثير ، نظراً لكثرة المشاهدين في الهواء الطلق ، وخاصة في ابيدور (١٥ ألف مشاهد) . وفي أسفل المدرج ، ساحة مدورة للجوقة . وكانت في الخلف كواليس في مقابل الجمهور ، يفصلها عنه رواق كبير .

الممثلون ، في العصر الكلاسيكي كان مكانهم في ساحة الجوقة ، لا على مسرح مخصص لهم كما اليوم . وغالباً ما كانت ، في الكوميديات ، صراعات بين الممثلين والجوقة ، وفي التراجيديات يتفقون معها في همس حميم . فلا يمكن ان يكون

سقف الرواق هو المسرح ، كما صار في ما بعد .

يرى البعض ان ذلك كان طوال العصور الأولى ، والبعض الآخر ان ما سوى منذ القرن الرابع حين انفصل الممثلون عن الجوقة ، ليرتقوا مصطبة هي سقف الرواق .

جاء في احدى الكتابات ، أن كان في مسرح ديلوس ، مكان للمخاطبة . فمن كان المتكلم ؟ حسب افتراض أول : الآلهة في ظهوراتهم الجوية ، أو الخطباء حين استخدام المسرح للتجمعات السياسية . واقرب الظن ، ان في عصر تلك الكتابات (القرن الثالث قبل المسيح) كان المسرح على المفهوم المعاصر اليوم للكلمة .

وفي العصر الاسكندري ، كانت التظاهرات الشعرية تتخذ الطابع المسرحي ، لأن الممثلين كانوا على المسرح ، فيما ، في ساحة الجوقة ، تجري التظاهرات الموسيقية أو مظاهر الرقص . لكن الراقصين والمغنين ، كانوا ، في النهاية ، يصعدون الى المسرح . وحين ، في روما ، صارت ثمة مقاعد في الصفوف الأمامية لساحة الجوقة ، كان المسرح تخلى نهائياً عن معناه الديني الأولي .

الديكور ، في المسرحيات القديمة ، كان ، على تلة ، من قبر الميت ، امحت منه المعاني الجنائزية . وكانت الواجهة ،

دائماً ، لقصر أو معبد ، تختفي خلف ستار مدهون ، أو فواصل خشبية ، عليها رسوم المشهد ، من سهل أو جبل . أما الآلات ، فتنحصر في اثنتين : أولى تتيح ، في حركة سريعة أخفاء واجهة القصر أو المعبد ، واظهار الداخل ، وثانية نوع من الرافعة يتدلى منها الآلهة الهابطون من السماء .

ويحدث ، لدى هومير ، غير مرة ، أن ينوح جمع من الأشخاص ، طقسياً ، على بطل مات ، وأن يقوم شخص آخر ، اكثر أهمية ، يكون مهّد لذاك النواح ، فيُدخل معهم تشكياته الخاصة ، كما تيتيس مع النيريديين ، وأشيل بين الميرميدونيين ، يعطيان فكرة عما كانت عليه التراجيديات الأولى ، حين أضيفت ، الى القصائد الملقاة ، حوارات ممثل ، بدأ وحيداً على زمن تيسبيس .

وحين تطورت هذه الفكرة الى دخول ممثلين ، عادت تلك القصائد بشكل كورس ، لتعرف ، حوالي القرن الخامس ومطلع الرابع ، نجاحاً جديداً ، مع شعراء كما تيموتيه ، وصلتنا منه أجزاء من مسرحية « الفرس » . ولم يكن فيها سوى ممثلين اثنين على زمن أشيل . وهذا الاخير نفسه ، أوجد ثالثاً لهما ، في أواخر حياته ، مع ان البعض ينسب هذا الثالث الى سوفوكل . ويرى المؤرخون أن لم يكن رابع لهؤلاء . لكن هذه المسألة لم تثبت ، لأن المسرحيات كان لها اكثر من ثلاثة أدوار ،

انما كان الممثل الواحد يضطلع بأكثر من دور ، كما لم يكن أمام الجمهور اكثر من ثلاثة ممثلين معاً على المسرح . حتى ادوار النساء كان يؤديها رجال . أما استعمال الاقنعة ، ذات الجمالية المسرحية غير الثابتة ، فكان لهدف ديني سحري تدل عليها الملامح الطقسوية الموجودة في بعض المعابد .

كان المسرح في اثينا لذة شعبية : ففي أواخر القرن لخامس ، وربما قبله ، كانت الدولة تدفع للفقراء رسم الدخول لى المسرح . ومن ملامح الاعجوبة اليونانية ، اقبال الجمهور ، حتى غير المثقف منه ، على المسرحيات الأدبية الصعبة . على أن ما ساعد على ذلك الاقبال ، جمالية تركيب المشاهد ، مما ظهر في تأثير التراجيديا على رسامي الأواني .

كان المؤلفون المشتركون في التظاهرات المسرحية ، يقدمون صوصهم إلى مجلس أعلى ينظم المهرجان ، كان يمنع بعضهم من لاشتراك ، فلا يبقى الا على ثلاثة ، كل منهم ينفذ ثلاث راجيديات ومسرحية ستيرية . أما مصاريف الجوقة والممثلين ، كانت مفروضة على المواطنين الأغنياء . وكانت لجنة منتخبة يمقراطياً ، تقرر ترتيب نجاح المسرحيات ، حسب ردة فعل لجمهور ازاءها .

في إحدى مجموعاته ، ذكر أرسطو هذه النتائج ، لكنها ضاعت ، ولم يبق لنا منها سوى ما يشير الى معلومات عن تاريخ

التراجيديا . وعنه ، أو عمن عاصروه ، ان نوع التراجيديا راح يضعف ، لتقوى شخصية الممثل ، وتخف المسرحيات الجديدة ، حتى لا يبقى ، لدى اعادة المسرحيات القديمة ، سوى اعمال اوريبيد ، التي تميزها ، في القرن الرابع ، اشيل وسوفوكل .

١ ـ أشيل

أبرز الأحداث في حياة أشيل (٥٢٥ ـ ٤٥٦) ، اشتراكه في معركة ماراتون في عام ٤٩٠ ، وأسفاره المتكررة ، بدءا من عام ٤٦٠ ـ الى صقلية حيث مات . وهو كان ولد في ايلوسيس ، وكانت روحه مشبعة بالدين ، فأحيل الى الأسرار الايلوسينية في مصادر أفكاره . هكذا صوّره أرسطوفان في « الضفادع » . لكن هذه ، تم تمثيلها بعد خمسين سنة من موت أشيل الذي ، مشبعا أم لا بالأسرار ، وقع في نزاع مع الاكليروس الايلوسيني ، كما ورد في حكاية معبد أبولون ، وفي اتفاق مع الاكليروس الدلفي ، لأن دلف وايلوسيس كانا أحيانا على خصام .

عن أشيل ، بقيت أعمال كما : « الفرس » (٤٧٢) ، و « السبعة ضد ثيبا » (٤٦٧) و « المتوسلات » (حوالي ٤٦٣) ، « بروميتيه موثوقا » (تاريخها غير دقيق ، والبعض نسبها الى ملحد عاش في أواخر حياة أشيل) ، والثلاثية المسرحية « الاورستيا » (٤٥٨) : « أغاممنون » ، « حاملات القرابين » ، و « المحسنات » .

اعتبـر البعض أن كان من الواجـب على المؤلف ، تقـديم ثلاث مسرحيات أو أربع (مع الستيرية) لكن « المتوسلات » ، اقدم آثار اشيل ، وهو الذي ابتدع الثلاثيات المسلسلـة ، قبـل « الفرس » التي ثلاثيتها عالجت ثلاثة مواضيع مختلفة .

والتراجيديات التي عزلتها التقاليد عن الثلاثيات المسلسلة لا تنبيء جيداً عن افكار أصحابها . والثلاثية الـوحيدة البـاقية كاملة : « الأورسـتيا » ، ومنهـا الانطـلاق لفهـم اشيل ، هي الصادرة قبل سنتين من وفاة صاحبها ، والحاملة خلاصة فكره .

ان رائحة الدم في كل « الأورستيا » ، بقسوتها المتفـردة ، تدل على أهمية التعبـد للموتـى ، الـكان شديد التأثـير على التراجيديا . معها ، كان الايمان البدائي ـ وعنه يجب ارتـكاب جريمة لتسكين ميت ـ سبباً في إيجاد الأساطير عن العائلات ـ كما عائلة الاتريديين ـ وعليها تقع حتمية الجريمة .

والشاعر فيهـا ، وان لم يعـد ، كما في « الفـرس » ، الى استثارة الأشباح ، استطاع تمثيل الميت على المسرح في « حاملات القرابـين » ، حيث أغاممنـون ، في قبـره ، يشـارك في الحـركة المسرحية . وكذلك في « المحسنات » ، حتى بدون قبـر ، كان هاجس مقتـل كليتنمستـر قوياً ، وظاهـراً على الوجـوه البشعـة للآلهات المنتقمات .

وعلى أساس الجريمة التي تعوض عن جريمة ، تحاول الثلاثية ايجاد خلقية خاصة . من هنا تأثير دلف ، في تصوير مقتل كليتنمستر على يد أورست تنفيذاً لعقوبة إلهية ، يحرر القاتل من وصمته ، وتمحوله طقوس التطهر وصمته المادية .

وفي أثينا ، في مجمع الحكماء ، لجنة من الكبار ، تترأسها الآلهة أتينا ، تغفر لأورست واضعة حداً لجرائم عائلة الاتريديين ، مخففة من حدة آلهة الانتقام ، جاعلة لهن أرضاً خصبة للعطاء الخيرّ .

ان المعنى الأعمق ، في ثلاثية « الأورستيا » ، هو في تلك الحكمة البشرية التي تحكم بين المفاهيم الإلهيّة ، وفي القول الذي أنهى تلك السلسلة من الجرائم الجديدة .

وقد يبدو غريباً ، ما لتلك الثلاثية من طابع قضائي . فالمأساة الكبرى الكان يعيشها الشعب الأثيني طوال القرن الخامس ، كانت منطلقاً للعدل فيه . فهي كانت صورة رؤيوية للمحاكم التي تقضي بحكم المسؤولية ، وصورة للديمقراطية كما يجب أن تكون .

من هنا ، في اليونان ، كان المفكر الديني هو نفسه مصلح الدين . وكانت مهمة الشاعر لا أن يخلق أساطير فقط ، بل مفاهيم ومعتقدات جديدة . وهذا إشيل ، في « الاورستيا » ،

يشرح للجمهور الاتيني مبرر وجود معبد « المحسنـات » قرب مجلس الحكماء ، والجذور المقدسة للمحكمة الارستقراطية بعد تجريدهـا من حصاناتهـا ، وتمحـور جميع النشاطـات السياسية حولها . لكنه يستغل هذا الحق في التأويل والشرح ، ليعدل في مفهوم المحسنات نفسـه : فهـو من عنـده خصصهـنّ في زجـر الجرائم بين الأهلين ، وجعلهـن غـير مكترثـات بالجرائـم بـين الأزواج . وهو يغيرّ حتى في طبيعة الآلهة الصاروا ، بمعاقبتهم كزرسيس وأغاممنون ، قضاة عدل .

هكذا ، تبدو حتمية القدر ، واضحة ، في « بروميتيه » ، انما لتتوجه إلى الآلهة : فالسبعة الـذين تتدخـل هذه الحتمية في حياتهم البشرية ، يظهرون إرادة بطولية . فهذا ايتيوكل ، فور تلقيه خبر المكانة التي يحتلها بولينيس في المعركة ، لا يعود يتوهم حول مصيره في نهاية الصراع : فهو الى الموت ، حسب حتمية القدر ، لكنه ، بارادته البطولية ، ينقذ ثيبا . من هنـا قيل عن ايتيوكل انه أبرز وجوه المسرح اليوناني .

ويكون لنساء الجوقة الثيبيات ان يظهرن الهلـع من قسـوة ايتيوكل . ولدى قراءة المسرحية (« السبعة ضد ثيبا ») ، يتبين دور المؤثرات العاطفية في التراجيديا ، حين الجوقة أبرز ما فيها . ويبرز هذا التأثير في « المتوسلات » ، حتى لو لم تعد اليوم معتبرة مسرحية قديمة . ففيها ، اناشيد كثيرة للجوقة التـي قدرهـا هو

محور المأساة : صبايا داناووس ، هل ينلن الاستقبال المطلوب على أرض أرغوس ؟ انها ، لهن ، مسألة حياة أو موت .

ولكن ، حتى في « المحسنات » ، تبقى أحاسيس الجوقة ، لدى أشيل ، عنصراً أساسياً في المؤثرات ، إلا في بروميتيه وأغاممنون ، اللتين تحملان في العنوان ، اسمي شخصين فيهما .

فالجمهور ، زمن أشيل ، لم يكن بعد معتاداً على نقاش الأفكار التجريدية الباتت تجري أيام أوريبيد ، لذا ، كان في حاجة إلى صور حسية تترجم له التفسير الفلسفي للمأساة ، كما يتصوره الشاعر . وقيل ان لم يكن عند أشيل صور مساعدة تبسط الفكرة الأساسية في النص كله أو في مقطع منه ، وحسب ، بل صور متلاحقة نظامياً تفرض نفسها على المشاهد ، كما طيران الحمائم الجافلة في « المتوسلات » ، أو النير (رمز طموحات كزرسيس في ربط اليونان وآسيا في عربة واحدة) في « الفرس » ، أو المركب الذي يقاوم العاصفة في « السبعة » ، أو الرحْل في « بروميتيه » . أو الحيوان المفترس في الشبكة في « أغاممنون » ، أو الحية في « حاملات القرابين » ، أو رهط الكلاب في « المحسنات » .

وأخيراً ، لتوضيح أعمال اشيل ، يجب اعتبار خياله الرؤيوي المتناغم في قوة مع قوة فكره .

٢ ـ سوفوكل

امتدت حياة سوفوكل من٤٩٦ إلى ٤٠٥ ، ولم تكن ملأى فقط بعمله المسرحي ، رغم غزارة عبقريته ، بل بعدة نشاطات تعكس مثال زمانه : نشاط رياضي (كان ماهراً في رمي الكرة) ، ونشاط موسيقي (كان ينشد في الخامسة عشرة مع جوقة تمجد النصر في معركة سالامين) ، ونشاط سياسي وعسكري (كان المنظّر الستراتيجي في الحملة ضد ساموس الثائرة) ونشاط ديني (كان كاهن البطل آمينوس) : لم تصلنا تفاصيل عن مسرحياته ، إلا ما يتعلق بمسرحية « فيلوكتيت » (٤٠٩) ، و « أوديب في كولون » (٤٠١ بعد موت الشاعر) ، وله « أجاكس » ، و « انتيغون » ، و « أوديب ملكاً » و « الكتر » . ونجهل تاريخ صدور « التراخينيات » والمسرحية الستيرية « الضراء » .

مسرحية « أجاكس » ، تتصل بجذور النوع المأساوي ، من خلال عنصر المناقشة الطويلة حول رفض أو قبول القبر للبطل . وكان هذا الموضوع ، في رأي الأقدمين ، هو عصب المسرحية (وكذلك سرفوكل : فهو ، على عكس أشيل ، في هذه

المسرحية وفي « انتيغون » ، ينحاز مع التعبد للموتى ، ضدّ السلطة البشرية) .

ما يهمنا : القسم الأول . ففيه وحده عنصر المأساة بمعناها : صراع الانسان مع القدر . والأصح أن نقول . لدى عودته الى رشده بعد جنون ولّدته له إلهة ، يتوصل البطل تدريجياً الى الانتحار ، دون تنكره لسخطه ضد البؤس الذي لحق به .

هكذا ، موته يقسم المسرحية الى اثنين : قسم بشري ، وآخر يهيمن عليه التقليد الطقوسي . وهما قسمان منفصلان .

أما نجاح « انتيغون » ، ففي وحدة ذينك القسمين . فمن القسم الديني ، (رفض القبر أو قبوله) ، تنشأ المأساة كاملة ، طالما الارادة المكافحة هي لتلك الفتاة التي أقسمت على تكفين اخيها ، رغم حاجز القوانين البشرية .

واذا الحراس الأرسلهم كريون ، وصلوا متأخرين عن انقاذ انتيغون وهيمون خطيبها من الموت ، ففي هذا التأخير كل حكم القدر . وانتصار انتيغون ، ثم ، أبعد من الموت ، على ارادة بشرية مذكرة عدّلت رأيها قسراً . من هنا يتميز الشخصان : الذي يجتاح معجزة الارادة ، والذي ـ بعماه ـ يسير في التعاسة والكارثة .

في « أوديب ملكاً » ، شخص واحد . وهنا عبقرية

سوفوكل . فيا الهجوم الذي ولّده ، ضد الآلهة ، الطاعـون في ثيبا . تجيب دلف انه اغتيال الملك القديم لايوس . ولدى طرح المسألة ، تختلج المأساة في نفس أوديب . ويكتشف تدريجياً انه قاتل أبيه لايوس ، وانه تزوج أمه جوكاست ، وانجـب اولاداً هم اخوة له واخوات ، وأنه البلية التي تئن منهـا أرض ثيبـا . لذلك ، فيا جوكاست تشنق نفسها ، فقر هو عينيه ، واتكأ على ابنتيه انتيغون وايسمين ، خارجاً ينتظر المنفى .

وانه الـوحيد الـكان كشف سرّ السفنـكس (جسـم أسـد ورأس امـرأة) ، لم يستطـع كشف نفســه ، وكان الأعمـى تيريزياس اكثر تبصراً منه . هنا ، تتخذ الحكمة الدلفية « اعرف نفسك » بعداً جديداً يمهد لسقـراط في خطـين : أولٍ بصعوبـة معزمة الانسان نفسه ، وثان بشعور الذنب لا وعيياً .

انما يجب تبرئة أوديب ، وتبرئة العدل الالهي الغائب في هذه العقوبـات التـي تتيح مكانـاً للمسـؤولية . ففــي « أوديب في كولون » ، يكون للمنبوذ ـ في دخوله الغيضة المقدسة من حيث لن يخرج ـ أن ينال تعويضاً لتلك الطريقة الفوق طبيعية التي غادر بها عالم الأحياء .

وكما في « اورســتيا » اشيل ، وفي عدة مسرحيات من أوريبيد (« ميدياً ، « الهـرقلسيون » ، « المتوســلات ») . هو

موضوع الاستضافة الاتينية ، ممجدة في شخص تيزيه ، والتي تحوّل في الأسطورة الأولية المرعبة ، فتوجّهها نحو العدالة .

خصيصة هذه الظاهرة ، أن سوفوكل كان دائم الاهتمام في الغوص اكثر على مسائل لم يحلّها أسلافه كلياً . فهو ، كمسرحي ، يغور في الأعماق ، ويجدد ، عند الحاجة ، كلّ مفاهيمه في الفن . وقد يعود أحياناً الى صيغة قديمة : كما مع شقيقتين مثل انتيغون وايسمين ، أو الكتر وكريزوتيميس . وثمة دائماً عاطفة عائلية مشتركة .

وقد يلجأ سوفوكل الى أوريبيد قاطفا منه : فمسرحية فيلوكتيت تنتهي بتدخل إلهيّ لحلّ مشكلة مستعصية . وكان وجد حلاً أسهل ، لكنه عقّد الموضوع ليمهد الى ادخال القوة الالهية (كما كان يفعل أوريبيد) .

وحتى نهاية حياته وانتاجه ، كان سوفوكل دائم البحث عن التجديد في المسرح .

وفي مسرحية له واحدة فقط ، محافظة ، يشير العنوان الى الجوقة . انها « التراخينيات » ، ليس من شخص يبرز على سواه . فالموضوع : موت هرقلس ، لكن هذا ، لا يظهر إلا في النهاية ، وزوجته ريجانير ، دورها يهم نفسيا لا حضورا . ورئيس الجوقة ، في حوارات سوفوكل ، يترجم حقائق بديهة

ونصائح وحكماً تثير الضحك بسذاجتها أحياناً . ويكون للجوقة استخلاص الأمور الأخلاقية من الكائنات العليا .

في « أنتيغون » ، تعتبر البطلة ، في البدء ، خرقاء في نظر العجز الثيبيين الذي لم يفهموا أهمية فصلها إلا متأخرين . والمقاطع المغنّاة الكانت ـ زمان « متوسلات » اشيل ـ تكوّن عصب المأساة ، وقلق الجوقة على مصيرها ، لم تعد سوى تعليقات غنائية على الحركة ، غالباً على جمال ، كما تَغنَى سكان كولون بجمالات المشهد الاتيكي .

٣ ـ أوريبيد

الكوارث الكبرى التي ، لدى سوفوكل ، تضرب كبار النفس والارادة ، كانت تترك لهم بعض أمل في الاستنجاد بالحكمة أو بكبح لجماح رغباتهم .

هذا الأمل ، لدى أوريبيد، مفقود تماماً : ففي عالم تحكمه وحدها الصدفة ، ليس سوى انسانية منحرفة أو ضعيفة .

فهل هذا من تأثير نمط الحياة ؟

ان هذه ، لدى أوريبيد ، لم تكن قط رؤوفة . ولكن ، بما أن المعلومات عنه وردتنا من الشعراء الهازلين الكانوا يشنعون به ، لا يمكننا الركون الى كل المعلومات عن حياته . فلا نعرف تاريخ ولادته (٤٨٥ أو ٤٨٠) . أما موته ، فثابت التاريخ

(٤٠٦) . وأما جذوره الاجتماعية (هل كان ابن بياعة خضار ؟) والخيبات الزوجية في زواجيه ، فمن الغوامض . وهو نال ، لدى اركلاوس ، ملك مقدونيا ، خطوة لتمثيله الثقافة الاتيكية ، فيما لم يحظ بين مواطنيه ، بهذه الظاهرة .

لكن الخلود ثأر له . ففي القرن الرابع ، حين الحماس للمؤثرات ونقاشات الأفكار التجريدية ، كان هو المفضل على معاصريه الكبيرين . وهذا التفضيل جعل آثاره أقرب الينا منهما ، ومتوفرة أكثر . فمنه ، وصلتنا سبع عشرة تراجيديا ، ومأساة ستيرية . وهي ، بالترتيب الزمني التقريبي :

« ألست » (٤٣٨) ، « ميديا » ، (٤٣١) ، هيبوليت (٤٢٨) ، هيكوب » ، « الهرقلسيون » ، « أندروماك » ، « هرقلس » ، المتوسلات » ، « ايون » ، الطرواديات » (٤١٥) ، « الكترا » ايفيجيني في ثوريد » ، « هيلين » (٤١٢) ، « الفينيقيات » « اورست » (٤٠٨) كاهنات باخوس » ، « ايفيجيني في آوليس » (بعد وفاة صاحبها ، ثم تمثيلها) . أما تاريخ المأساة الستيرية « الصقلوب » ـ فغير محدد .

تبقى « ميديا » احدى اكثر المسرحيات تأثيراً وتميزاً . وقد تكون اساساً لدراسة عبقرية أوريبيد . موضوعها من أقوى ما عرفت التراجيديا اليونانية : ميديا تذبح أطفالها معاقبة لأبيهم

جازون الكان يريد الزواج من كريوز ابنة ملك كورثيا . لكن هذا الموضوع العنيف قد يترك المشاهد بارداً ، أو يثير فيه القرف .

يعرف اوريبيد ذلك ، فلا يترك فرصة دون التذكير بأن بطلته من البرابرة (فالمرأة اليونانية لا تفعل ذلك) ، لكنه ، بقدرة عبقرية ، ينسب اليها في وسط المسرحية ، مخططاً يقوى عليها فلا تعود تستطيع لجمه . ففي لحظات الفشل ، تتنفس انتفاضة ثائرة رهيبة ، ويدفعها حبها الأمومي الى صرخات عظيمة . لكنها ، منذ قالت : « هيدا » لأولادها الحاملين هدية الى عروس ابيهم ، انطلق فيها شعور مجنون ، جعلها تقتلهم بيدها . وهذه الحركة ضاعفت من العنف الدرامي في الموقف ، وجعلت ، مقبولاً ، فعل ميديا . وليس شائعاً تركيب كل مسرحيات اوريبيد كهذه ، بتلك البراعة . ففي « ميديا » ، تمكن من ايجاد الصيغة التي تناسب عبقريته .

انها مأساة الحب المجنون ، وربما هذا ، بالنسبة لأشيل وسوفوكل ، هو التجديد الحاصل . فالحب لدى سوفوكل كان يحتل مكاناً ثانوياً ، ولدى أشيل مكاناً غير ذي أهمية . بينما هو لدى اوريبيد ، على أهمية قصوى ، وهو غالباً ذو أشكال مرضية جنونية . (انتقام فيدر من ايبوليت) .

تقول ميديا : « من كان عندي كل الكل ، صار أحقر الرجال » . وبهذا ، اكتشفت فيه ما كانه دائماً . وهنا ، ابراز ما عند جازون من غطرسة وتكبر : حين تذكّره بما خدمته به في كولشيد ، من مساعدته على نيل الجزة الذهبية وانقاذ حياته ، يجيبها : « أنا مدين بهذا لإلهة الحب » . وحين أبدت مصالحة واستعداداً لارسال هدايا إلى كريوز ، يجيبها : « وهل تعتقديننا بحاجة الى هداياك في القصر » ؟ وحين تكلمه عن الحماية التي يحتاجها الأولاد في كنف زوجته الجديدة ، يجيبها : « لا داع للهدايا ، لدي وسائل أخرى للاقناع » (ويقصد « مواهبه » الجسدية) . ويعرض عليها هبة من المال ، مما يثير ميديا أكثر ، ويقربها من الجريمة .

وهذه لافتة من ذوق أوريبيد : تصوير الحقارة والدناءة في واقعية جريئة ، وفي وصف الحالات المرعبة (جنون هرقلس) والأطباع الشيخوخية (امنيتريون ، بيليه ، فيريس) المتميزة بالقسوة والمرارة والسخط .

ولكن ، هل يستاهل جازون هذه التجربة القاسية ، هو الذي يحب أولاده كثيراً ؟ صحيح انه لا يقعنا في قوله ان زواجه الجديد لمصلحة أولاده ، في تأمين وحدة عائلة لهم . لكن حنانه ازاءهم ، صادق . من هنا شفقتنا عليه عند اطلاعنا على تصميم ميديا . ومن هنا وجعنا معه عند رؤيته جثثهم ولا يمكنه

تكفينهم . وهو هذا ما أراد الشاعر اثارته عند جمهوره ، وما تملّ دراسته في الأشخاص الذين يولّدون عند المشاهد أحاسيس متضادة ، تبدأ سخطاً على الشخص ثم تتحول شفقة ، أو أحاسيس ترتفع مع شدة الأزمة الدراسية التي تفوق تصوّره العادي . (أدميت الذي ارتضى التضحية بزوجته ، وبرهن في صراعه مع فيريس عن كبر نفس ، يتخذ في نظرنا طابعاً آخر منذ قدوم هيرقلس الذي يفرض عليه ، في حداده ، القيام بعمل احتفائي يقترب من البطولة) .

وفي مرور ايجيه ، ملك اثينا ، في كوزثيا ، خلاص لميديا التي أمّنت لها ملجأ ، بعد جريمتها . لكن هذه ، كانت مناسبة للنيل من بر الملك . فهو راح الى « دلف » ، لماذا الآلهة تحرم الناس الأولاد .

هكذا ، لدى اوريبيد ، يبدو ملوك أثينا أتقياء ، كما تفرض التقاليد . ففي « المتوسلات » ، يبدو لدى تيزيه تفاؤل شمولي ، في القول ان الآلهة هم مؤسسو كل حضارة .

وفي مسرحيات أخرى ، يستنجد الأشخاص بالآلهة ، في وقت لا ينجد به الآلهة ، أو يتدخلون في شكل مسيء .

وهذا ما عناه جازون ، حين ميديا تتبجح بجريمتها ، اذ صرخ : « زوس ، هل تسمع هذا الهذيان ؟ » . واكثرت من

تعداد مساوىء جازون ، مما جعل أوريبيد يشدد لنا على صمت زوس حيال ذلك . وقبيل ذلك ، كان رئيس الجوق يقول ان جازون يستاهل الآلام الأرسلها اليه الآلهة ، ويضيف تذمراً من كريوز . من هنا ، أن كريون ـ ملك كورنثيا ـ توجه الى ابنته الميتة قائلاً : « مسكينة يا بنيتي . . . من مِن الآلهة سبّب لك هذه الميتة » ؟ . ومن هنا ، قول ميديا لدى موت ابنائها : « تآمرنا عليكم ، أنا والآلهة ، بأفكارنا السوداء » .

قائلاً لما في كلامه على ديونيسوس : « هكذا الإله . لا يؤذي بشرياً » . هكذا ، مدح إله الخمر ، كما فرضه أساس المأساة الستيرية ، انقلب هجاء ضد سائر الآلهة

وفي « هرقلس » ، تمتنع « ليسا » ، إلهة الجنون ، عن تنفيذ أمر هيرا التي تفرض عليها أن تحمل هرقلس الى الجنون ، ليقتل أبناءه فيما هو يظن انه يقتل أولاد خصمه أوريستيه . هكذا ، بدت هذه الإلهة المرؤوسة ، أقل جرماً من زوجة زوس .

ويتعمد أوريبيد أن يظهر ـ في الأساطير الدينية ـ عبثيتها وفظاظتها ، وهما من أسس المأساة الدرامية . وهو لا يرحم الخرافات الشعبية ، كما مثلاً ، حين خادمة كريوز ـ لدى رؤيتها عذاب سيدتها ـ تظنها يسكنها الاله بان ، ولا تقدم لها أية

مساعدة سوى استدعاء الإله .

من الصعب تحديد أفكار الكاتب المسرحي ، لأنها ، سلفاً ، مقولبة لدور على المسرح . هكذا ، لدى أوريبيد ، نتوهم أن الفكرة متقلبة أو متناقضة . لكن ترجمة أفكاره حول النساء ، ما تزال تخلق جدلاً بين المفسّرين .

وفي « ميديا » ، ثمة تهكمات كثيرة ضد هذه التأويلات : فجازون يقزم النفسية النسائية الى أسئلة في مخدع . ولكن الشاعر لا يتبنى له اقوال جازون ، وهو النموذج الشعبي المبسط . ونساء الشارع ، اللواتي يؤلفن الجوقة ، اذ تجمعن على صرخات ميديا ، (التي لم ترعو عن اطلاعهن على تصميمها) يشرحن أنهن بحثن في المسائل الفلسفية اكثر مما أعطي لهن ، لأن النساء ، عادة ، «بعيدات عن الوحي » .

ماذا استخلص من تلك الابحاث ؟

أن الأولاد همّ ، أفضل التخلص منه ، الى هنا ، تصل العبقرية النسائية حين تتوغل الى الأعماق .

لكنها فكرة تسلّ بها الكاتب ، ونسبها ، على لسان نساء الجوقة ، الى الكورنثيات . ويظهر ميل الى النساء لدى الشاعر ، في المقطع التي تلقيه البطلة مع بداية المسرحية . وهو جليّ في عدة

شخصيات نسائية طاهرة وفاضلة ، في غير مسرحية عند أوريبيد . ويمحي رأيه ضد النساء ، في هذا القول من « الصقلوب » : « ما كان احتقار المرأة وارداً ، لو لم يوجد لي وحدي » .

وغالباً ما يعرض مسرح أوريبيد أفكاراً ـ لكنه ـ أمام العروض النظرية ـ يغفل المعقولية السيكولوجية أو الدرامية . وهذا ما يميزه عن معاصريه ، أنه يلجأ في سرعة الى المؤثرات : مثلاً : سماعنا صراخ أصوات استغاثة من أولاد ميديا ، وهي تخنقهم في بيتها . وهو يبرز المصطنعات التقليدية ، مما يطرح أمام مفسريه مسائل خاصة ، في ظاهرتين لديه : تقديم ، في التمهيد ، واضح ومفصل للعقدة والموقف ، وإلماح إلى الخاتمة ، والثانية سهولة الوصول الى حل العقدة .

وما يفسرّ هذه التجديد : تخليه عن مبدأ الثلاثية المتسلسلة ، مما يفتح له مجالاً أقل لتكثيف مجمل الأسطورة ، ويخفف المادة بملخص الاستهلال وأعجوبة الخاتمة .

لكن مسرح أوريبيد لا يتبنى كل الأساطير ، بل يرفض ، في حدّة ، لاأخلاقيتها وقسوتها ، فلا يقبلها إلا اطاراً شعرياً ووسيلة جماهيرية لحل العقد ، ويستبعد المدهش من المأساة القائمة . وكلما زادت حصة الآلهة في البداية أو النهاية خف

تدخلهم في مسار الحركة المسرحية التي يزيد اتجاهها نحو ما هو إنساني .

وهكذا : كلما ابتعدنا عن الجذور الدينية للمأساة ، تنامى العنصر السيكولوجي . من تلك ، مثلاً ، فرقة الراقصين التي تقوم بعمليات سحرية لتعيد شبحاً الى عالم الأحياء ، لا تستثيرنا في مجمل اعمال الفرقة .

عند أشيل كذلك ، ينحصر الأهم في المفاهيم الدينية المتصارعة . فتبقى المأساة طقسوية ، والأشخاص رمزيين . انما تنتصر ارادات بشرية قوية ، فيتحرر عادلون من حكم القدر . بهذا ، تهيأ مسرح سوفوكل الذي مجّد الارادة القوية ، وركز على الطبائع .

وما سوى عند أوريبيد ، حتى تصبح المأساة انسانية بشرية ، ويكون للانسان ، بضعفه وبشاعته ، أن يمتلك المسرح كله . بعدها ، لا تعود المواضيع الدينية إلا عَرَضاً في حوارات على هامش الحركة الأساسية ، لا أساساً في عمق المأساة . واذا اوريبيد أقوى الثلاثة في مناقشة المواضيع عمقياً ، فلا واحدة من مسرحياته يمكن تسميتها « مسرحية قضيّة » ، ولا واحد من اشخاصه « رمزاً » .

على ان التطور لن يتوغل بعيداً . فحتى لدى أوريبيد ، ثمة

لمحات واضحة من الجذور الدينية للمأساة . فأحد مواضيعه حول الاصطفاء يبقى، رمزاً للتضحيةالإنسانية. وهو مجّدها في التضحية الارادية ، في تمجيده فكرة الانصراف الكامل الى مدينة أو شخص : ففي « الهرقلسيون » ، ماكاري نموذج لوطنية الاثينيين خلال حرب البيلوبونيز . لكن هذا التفسير السياسي لا يتوافق مع ألسست ، الممثلة عام ٤٣٨ ، والتي تحمل ، في مأساة عائلية ، الموضوع القديم للنزول الى الجحيم والعودة منه ، وهو موضوع في أساس عدة أساطير (ديميتيه وكوريه ، أورفيه وأوريديس) المرتبطة بالممارسة الطقسوية .

ولكن ، حتى لو صار دور الجوقة أقل أهمية ، والشاعر يضوىء على هذا الموضوع ، (كما حين نساء كورنثيا تستجيب بتذكرات ميثولوجية لنداءات الأولاد الكانت تخنقهم ميديا) ، لا يمكن للأساطير ، المعالجة على الصعيد الانساني ، أن تُفسرّ كلياً ، دون الرجوع الى معطيات طقسوية : مقطع كامل من « ميديا » مرتبط بتقاليد أحد معابد هيرا ، قرب كورنثيا .

هذه التقاليد المفروضة ، التي أثارت الإبداع لدى كل المسرحيين ، مورست إذن حتى على أوريبيد المجدّد .

٤ ـ الكوميديا القديمة
أرسطوفان

حين كانت تطوافات الأسرار ، المارة من اثينا الى ايلوسيس ، تعبر الجسر فوق نهر سيفيز الاتيني ، كان فريق من المشاغبين ، عند الجسر ، يهاجمها بالسخرية والتهكم . وثمة ظاهرة مماثلة في ايجين .

هذه التقاليد القروية ، في أساس الكوميديا الاتيكية . ففي كلٍّ من مسرحيات أرسطوفان يتمحور المشهد الأساسي حول معركة بين الجوقة والممثلين ، تكون في نهايتها عقدة موضوع المسرحية .

كما ، مثلاً ، موضوع « العصافير » : اثينيان ضجراً من مجتمع البشر ، فأسسا مدينة بين الأرض والسماء ، جعلا لها جيشاً وسياسة ودبلوماسية . وبعد استعراض يتمثل الاثينيان خلاله يحلمان بمشروعهما ، تتدخل الجوقة في عنصر غريب : العصافير التي ، تلبية لنداء الهدهد ، تهاجمهما . وفي بداية المعركة ، تتوقف العصافير مصغية الى مطالعة الرجلين .

ويدور القسم الأطول من الكوميديا حول مقاطع ترفيهية أحياناً ، تحكي بناء هذه المدينة الفضائية التي راح يتسابق عليها الآلهة والبشر .

على ان هذا النوع من الكوميديا ، أقرب إلى المشاهد الهزلية منه الى العقد المسرحية القوية ، التي تتصاعد الحركة المسرحية فيها مع كل مشهد ، وصولاً الى حل العقدة . فالمشاهد ، لدى أرسطوفان ، لا نهاية لما تسير إليه ، ولا يلجمه إلا طول الوقت على المشاهدين. والعنصر الأساسي لديه، وتليها مشاهد تطوافات وسواها . وقد يكون في المسرحية الواحدة صراعان ، مما يطيل الحركة فيها ، فيتوجه رئيس الجوقة مباشرة الى الجمهور ، باسم الشاعر ، محللاً ثنايا المسرحية ، منتقداً مسرحيات الشعراء المنافسين . وحده ، شهد الصراع ، كان موجوداً منذ القدم ، حين كانت الكوميديا لا تزال مجرد طقس .

وثمة مشابهة بين تهزؤات جسر سيفيز ، وطابع أسرار ايلوزيس ، وهي ديانة الموت والماورائيات ؛ فالعبادات الجنائزية ، هي ، في الوقت نفسه ، عبادات زراعية . فالأرض لا تستقبل فقط أجساد الموتى ، بل الحبوب ، والآلهة أنفسهم ، يحكمون على الحزن والفرح .

وكما ديميتيه ، ديونيسوس هو إله الأموات ، واذا هي إلهة القمح ، فإنه إله الخمر . من هنا ، أن تسابق اللقطات الكوميدية في المسرحية الواحدة ، يشير الى كون المسرح لم يكن الاطار المناسب للكوميديا . فهذه ، تطواف في الجبال ، كانت من تقاليد ديونيسوس .

في اكروبول أثينا ، كان معبد لإلهة ارتميسية اسمها براورونيا . وبراورون ، كان برجاً أتيكياً تتم فيه عبادة أرتميس . وحين تيزيه جمع المدن المستقلة ، في دولة واحدة ، وضع على صخرة مقدسة باتت مشتركة لهم ـ رموزاً لعبادات المدن المختلفة .

وكانت تطوف حول هذا المعبد ، ثلة من بنات يتنكّرن بأزياء دبّات . وهذا التنكر ، من قديم العادات المنتشرة . وتبقى لنا منها جدرانية من العصر الميسيني ، ظهر فيها رجال مقنّعون برؤوس حمير ، كما وجدت بين الحفريات اقنعة حيوانات .

من هنا أن الديانة الاغريقية مرت في مرحلة كانت الآلهة فيها تُعبَد في شكل حيوانات . فهل الأقنعة الطقسوية عامل تشابه مع الإله ؟ أم ان الأقنعة ـ حين الحيوان يذكر الإله بجذوره ـ تصير وسيلة للتقرب من الاله ، في الحيوان الذي يشبهه ؟

مهما كان تفسير الطقس سحرياً ، تبقى لنا منه جوقات حيوانات لدى أرسطوفان ومعاصريه . وذلك التقنع ، كان عنصر تشويق للجمهور ، وعنصر استغلال الكاتب للمشاهد المضحكة ، ويشجع المُشاهد على دفع ثمن حق الدخول .

بدأت حياة ارسطوفان المسرحية مع مسرحيتين :

« القاصفون » ، « والبابليون » ، انتحل لهما ، لصغر سنه ؛ اسماً مستعاراً . وكان في العشرين حين أطلق « الأشارنيون » (٤٢٥) ، « الفرسان » (٤٢١) ، « العصافير » (٤١٤) ، « ليزيسترتا » (٤١١) ، أعياد ديميتيه » (٤١١) ، « الضفادع » (٤٠٥) ، « مجمع النساء » (٣٩٢) ، « بلوتوس » (٣٨٨) .

هذه التواريخ ، تدل على انه لم يكن خالق الكوميديا القديمة . فثمة غيره (خاصة كراتينوس) كانوا يُطلعون مسرحيات من النمط نفسه . وفي « الأسراب » ، نص يعارض فيه خصومه . على ان هذه المسرحية فشلت ، فاستعادها (في قصة لا مسرحية) منتقداً منتقديه ، معتبراً طريقته قمة البراءة . وكانت طريقته ساخرة على مرارة . فهو يستخدم المواضيع الداعرة والفاجرة ، لا ارضاء للجمهور ، بل لمزاجه الخاص ، وهو فيها يبتكر في خيال . وفي « مأدبة » أفلاطون ، ليست صدفة ان تكون حازوقة أرسطوفان هي الحدث المبتذل الوحيد في الاجتماع .

فكيف تفسير ذاك الدفاع عن اللياقة والاحتشام ؟

النقد طال ، أولاً ، تأليف الجوقة . يجيب ارسطوفان : لم

يغص النقاد على الخيال . ولم يروا في تحركات الراقصين سوى الفجور . ان وجدت فيها جديداً خجولاً . وبعد ، المنافسون ، حاولوا الاضحاك للاضحاك ، فيما ارسطوفان حاول تثقيف الاثينيين . وأخيراً ، يعي ارسطوفان انه ليس فقط كاتباً كوميدياً ، بل شاعر كبير يبلغ أقصى الغنائية .

حتى في التهريج ، لم يكن هو نفسه . واذا كانت تهمنا استنباطاته « الفاضحة » ، التي تجرح حسن التصرف واللياقة ، فأكثرها غير قابل الترجمة والتواتر ، خاصة لعبة الكلمات الساخرة لديه ، التي تدخل غالباً في غير موضعها فتثير الضحك . وكذلك ، تصعب ترجمة التلميحات الهازلة ضد أوريبيد وسوفوكل ، إلى كيريفون ذي التأملات الفلسفية ، وإلى كليونيم الذي رمى درعه في معركة ديليون . وكنا نفهم هجوماته اكثر ، لو وصلتنا مسرحيات كراتينوس وأوبوليس .

ولا يمكننا ، كذلك ، البحث عن تفرد أرسطوفان ، في آرائه المستوحاة من الأحداث السياسية أو العسكرية . فجدلياته كانت موجهة ضد الحرب والتسلطية الاثينية التي تسهم في توسيع القتال . وهو يدافع عن حلفاء أثينا ، وعن صغار الملاكين الجبليين الذي ارغمتهم الحرب على الانتقال الى المدينة . ويهاجم الحرب وأهل المدينة الذين يهيمنون في الجمعية العمومية وفي المحاكم ، ويترأسها غوغائيون .

فهل هو عدو الديمقراطية ؟

ليس ، بالطبع ، من مؤيدي حكومة القلة ، المتآمرين لصالح سبارطة ، كي يدخلوا ، في أثينا ، المؤسسات والتقاليد اللاسيديمونية بل هو ضد هؤلاء « الطويلي الشَعر » مقلّدي السبارطيين ، الذين نمت بينهم العادات الفكرية التي هاجمها أرسطوفان في « الأسراب » .

هنا ، يهتم أرسطوفان ، بما هو أعمق من الآنيات المتغيرة : مسائل التربية والجماليات . ومسرحيته الأولى (ضاعت ولم تصلنا) ، كانت مهزلة طالب يهزأ من أساتذته . أما المواضيع السياسية ، وهو فيها أقل براعة ، فقد تكون أوحيت إليه من النافذين الكانوا ضد كليون .

ولا تفيد جدلياته الفلاح العادي ، بقدر ما تهم الفلاح المهاجر من جبله .

أما المسائل الدينية (ومن الصعب ، في اليونان ، معرفة رأي المؤلف فيها) ، اذا هزّأ طريقة بوزيبيدون الارستقراطية ، واذا ذكّر من مسرح ديونيسون مغامرات هذا الإله الفاجرة ، واذا ناهض تدخل الآلهة الشماليين سابازيوس وتريبال ، فهو لا يزال يؤمن بألوهية زوس ، كما الفلاحون العتاق ، ويقوم ضد عصرنة الديانة القديمة .

في « الزنابير » ، وفي حين يهـزّىء الحـكم الـذي يصـدره السياسيون ، (الزنابـير هم قضـاة الشعـب) ، يقتـرح مثالـه القـديم في الاستقـرار والخلـق العـائليين ، اللـذين افسـدتهما العادات السياسية لدى المدينيين . وليس صدفة ان يعيد مرتين صراع الوالد مع ابنه (في « الزنابير » و « الأسراب ») فينسـب تضعضع العائلة مرة الى الوالد (منتقداً العائلة في المدينة) ومرة الى الولد (منتقداً العائلة النازحة من الجبل) .

هكذا الروح الاتيكية القديمة ، لا تبتعد عن الروح الجبلية والاطـار الجبلي . وأرسطوفـان ، في هذا الاطـار ، يبـدع ، شاعراً . وهو ، في نداء الهدهد إلى جميع عصافير الكون ، ونداء الغيوم بعـد صلاة سقـراط ، يظهـر شاعـراً شمـولياً ، ذا مدى واسع ، في نَفَس مدهش . فخياله يعبر مشاهد البحر والغابـة والجبل حيث العصافير ، والقمم المتطربشة بالثلـوج ، والغيوم التي تخصب السهول . وهو ، في هذا ، بزّ أقرانه .

مسرحيتاه الاخيرتان ، مكانتهما خاصة : « جمعية النساء » و « بلوتوس » . ومما يلفت فيهما ، وجود الجوقة في مواضـع يبدو حشرها غير نافع . لكنه يرمي منها إلى وسيط ايقاعي ، يرافقـه عزف موسيقي قد لا يتناغم مع سيرورة الحركة . ومن يومها ، خف تأثير الجوقة في المسرح الاغريقي .

من هنا ، ان « بلوتوس » لا تنتسب إلى عصر « الكوميديا القديمة » ، بل « الوسيطة » التي لم تصلنا من سواها سوى مقاطع وشذرات .

فإله الغنى ، بلوتوس ، أعمى : وتوزعت خيراته مبعثرة دون تخصيص محُق . حمُل إلى إله الطب ، فشفاه ، وكان التبادل بين الفقراء والأغنياء ، توالى على عدة لوحات . وعن طريقة مستوحاة من التراجيديا ، ثم الشفاء خارج المسرح ، ورُويت في مقطع طويل . وكانت هذه ، آخر مسرحية ، كتبها ارسطوفان في الستين ، مما يدل على نضارة عبقرية لديه ، في التأقلم مع الأشكال الجديدة .

لكن هذا الفن الجديد ، ارسطوفان نفسه مهّد له . ومسرحيات « الكوميديا الوسيطة » . الميثولوجية في غالبيتها ، تقطف الكوميديا من الهرب خارج الواقع ، في هيولي غالباً ما يتدخل فيها إله . بينما الكوميديا القديمة ، كانت مسلوخة من الواقع .

من قام بهذا التحوّل ؟

انه الشارع الذي ، في « العصافير » ، حافظ على أسس الكوميديا القديمة ، انما هزأ الواقع ، بصدامه اياه مع عالم الأحلام .

٥ ـ الكوميديا الجديدة : ميناندر

لم تصلنا « الكوميديا الجديدة » (ذات نهاية القرن الرابع وبداية الثالث) إلا بالتقليدات اللاتينية (بلوت ، تيرنس) ، حتى القرن العشرين حين وصلتنا المكتشفات عن مخطوطات عرّفتنا الى فن ميناندر ، الابيقوري المترف العاش في أثينا بين ٣٤٠ و ٢٩٢ .

معه ، اختفت الجوقة ، وتعقّدت العقدة اكثر : صار الاشخاص مغامرين في قدرهم (أطفال متروكون بُعَيد ولادتهم ، يُتَعَرَّف اليهم في ما بعد ، حين يكبرون لدى قراصنة ، أو صبايا يتم بيعهنّ في سوق العبيد ، . . . .) .

ونجد لدى ميناندر جميع الأفكار الفلسفية لجميع بِدَع العصر . ولوحاته تصوّر تقاليد كل طبقات المجتمع ، وعدة مسائل اجتماعية تضوّىء على العبيد والعاهرات .

أما روحه ، فخفيفة ، دون ابتذال .

الفصل الرابع

التاريخ

١ ـ هيرودوت

يرجّح مولده في أواخر الحروب الميدية ، وموته بعيد بداية حرب البيلوبونيز (حوالي ٤٨٠ ـ ٤٣٠) وهو استوطن ، تباعاً ، هاليكارناس ، (مستعمرة دورية من كاريا في آسيا الصغرى) ، ثم توريوم (مستعمرة أثينية في جنوبي ايطاليا) .

بين رحلاته الاستطلاعية المتعددة ، كانت المرحلة الأثينية هي الأكثر متعة وتثقيفاً . ويؤكد ، الى حدّ كبير ، أنه ، في اثينا ، كان صديق سوفوكل . وهو كتب ، في لغة إيونية أدبية مصطنعة ، تذكّر بالاسلوب الهوميري ، لأن ايونيين ـ كما العالم الجغرافي هيكاتيه دو ميليه ـ فرضوا لهجتهم على النثر الانشائي والعلمي عصرئذ . لكنه لا يُدرَج مع الايونيين اذ كان يكرههم .

وهو روى الحروب الميديّة ،جامعاً فيها نتائج استطلاعاته لمعرفة تلك الحروب وجميع الشعوب التي خاضتها . واستطلاعاته كانت مذهلة بشموليتها . صحيح انه ليس أول المستطلعين ، لكنه ذكر الخارطة البرونزية التي قدمها اريستاغوراس دو ميليه الى كليومين السبارطي ، والمناهج الكانت متّبعة لقياسات البحار والمحيطات .

واللافت ، اصراره على مراقبة كل شيء بنفسه ، ضمن قدراته البشرية ، ورفضه كل ما عدا قناعاته البصرية ، وكل أسطورة لا تدخل منطقه : « لم اتوصل حسياً ، بعد ، الى معرفة البحر خلف أوروبا » . . . « يحكى عن اوقيانوس يحيط بالأرض ، انما لم يبرهن ذلك بعد أحد » .

لم يستطع بلوغ الهند ، لذلك ، في كلامه على الهنديين حسب الروايات الفارسية ، يتنصل من المسؤولية في كلامه على الصحراء التي يقال انها خلف الهند شرقاً . وهو جهد للتوصل الى العالم المعروف ، صوب الشمال ، فلم يجد ما يشبه أولئك الشماليين الكانت تتحدث عنهم التقاليد الأسطورية الأغريقية ، في ديلوس ، ولم يجد لهم ذكراً لدى الشعوب الشمالية التي زارها .

وأوصله فضوله للتأكد ، إلى ضفاف بحر أزوف فأعالي نهر

النيل ، ووجد في فلسطين مسلّة سيزوستريس . وقارن ما قيل له عن الهوة في بحيرة موريس ، في مصر ، وما عرفه من الهوّات نفسها في أشوريا . كما تمكن من تقريب المعلومات حول أريستيه دو بروكونيز ، المجموعة في بروكونيز نفسها ، وسيزيك (بحر مارمرا) وفي ميتابونته (ايطاليا) .

وهو يعرف عدداً كبيراً من الكلمات البربرية ،ويعرف التقريب بين اسم شعب تراسي ، واسماء التجار في مرسيليا . ففي جميع البلدان التي اجتازها ، اثقل مرشديه بالأسئلة ، جامعاً اقوالهم ، ومغربلاً ما كان يراه غير منطقي .

ولتقديره مؤسس التاريخ ، لا يجب اعتبار كلّ من كلماته ، بل معرفة مدى الفضول في فكره ، والقدرة في جهوده ، وضميره ، وأمانته العلمية في تحديد مصادره : « حتى هنا ، تكلمت بما شاهدته بعيني ، وهاك ما سمعته ، فقط سمعته ، من الكهنة المصريين » (ويعطي اسماءهم) .

اكثر تلك التحقيقات ، أجراها في معابد . وحتى لو لم يكن الهيردوت ميل ديني ، كان عليه ارتيادها تفحصاً للوثائق التاريخية ، وجمعاً شفاهياً للتقاليد كما يحفظها رجال الدين . وهو زار معبد دلف ، فعرف ـ الى الآثار الفنية خارج المباني ، كما تمثل رودوبيس ـ المجمرة التي تركها سالامين القبرصي بين

كنوز الكورنتيني . وفي هذا المعبد الكان له تأثير عظيم على السياسة الاغريقية داخلياً وخارجياً ، جمع كمية من الوحي القديم مع المناسبات التي قيل فيها . وهو ، إن لم يعترف ، مرة على الأقل ، ان بيثيا كانت تستسلم للمال ، فواضح أن مصادره كلها دلفية ، وطريقته في استقصاء المعلومات ، هي التي حددت منهجيته التاريخية .

ثمة إشكال في ما استقاه من ساموس ، في معبد هيرا ، حيث شهد تقدمات أحاسيس ملك مصر ، ومن حيث استقى معلوماته حول بوليقراط والثورات السامينية . فهو شاهد درع أماسيس في معبد ليندوس ، وكتابات كادمينية داخل معبد أبولون في ثيبا ، وقيود سجناء كلشيديني وبيوسيين في اكروبول أثينا .

ويمكن استخلاص تاريخ تلك الحقبة ، من تعداد التقدمات التي ، في أواسط القرن الخامس ، كانت تحويها المراكز الدينية في اليونان ، و«الهيردوت ، المطّلع على الملل والاساطير ، لا يقول كل ما يعرفه ، محترماً كتمان الأسرار لدى المصريين كما لدى الاغريق : « حول التقمص ، ثمة اغريق (فيثاغوريون) لديهم حججهم ، أعرفها ولا أقولها » . أو قوله : « كل من عرف أسرار ساموثراس ، يفهم ما أريد قوله » .

هـذا التقـي ، لم يرو إلا الأحـداث البشرية ، مغفـلاً الأساطير ، مما يبعد عنه السذاجة . فهذه ، قد تبدو في نكاتـه حول المصريين والسكيتيين والفرس ، كما قوله : « هم يقولون ذلك ، صدّقوا منه ما تشاؤون » ، أو « لا أصدقهم ، انما هذا لا يمنع أنهم قالوه » .

وبعيداً عن التقاليد التي احتفظ بها لغـايات جمـالية ، كان لتلك النكات الساذجـة همّ وثيقـي : فهـو أخـذ ما صادف ، لافتقاده ما عداه ، دون اغفاله أنه يذكره على ذمة راويه . وهو لـم يقبل ، دون اعتراض ومناقشة ، سوى رواية جزيرة شميس في الدلتـا ، وهـي كانـت جزيرة عائمـة . قبلهـا رغـم صعوبـة تصديقه ، ولـم يخف دهشته للرهابين المصريين الكانوا يخبـرون القصة في تأكيد .

وكانت له ، من بساطته ، أخطاء وقـع فيهـا ، انمـا تبقـى معذورة ضمن حالة المعلومـات العلمية عصرئـذ . فهـو رفض تصـديق أن الفينيقيين داروا افـريقيا حتـى الغـرب ، وبقيت الشمس عن يمينهم . كما لا يصدّق تفسـيرات فيضانـات النيل بذوبانات الثلوج في اثيوبيا ، معتبراً من الخطل وجود الثلج في البلدان الحارة ، ويعطي تفسيراً آخر : الشمس في الشتاء واطئة على الافق ، أي الى ينابيع النيل ، التي تدفق ماء في الشتاء اكثر من الصيف . وكان في هذا ، منظّراً ، ذا تحليل تجريدي ، كثيراً

ما اعتمده لتفسير الأساطير في منطق عقلاني ، وصولاً إلى الواقع الانساني الذي شوهته تلك الأساطير . فلو قيل له ان في دودون ، تكلمت حمائم سود مع صوت بشري ، يبرهن أن هذه الحمائم هي كاهنات أجنبيات انقلبن عصافير ، ويسمين سوداء لأنهن كن مصريات : « فكيف الحمامة الحقيقية تعرف النطق ؟ » . واذا قيل له ان في مكانٍ حيات ذوات أجنحة ، لا يصدّق ، في سذاجة ، انما لا يرفض قطعاً ، بل يحاول التأكد من الخبر في المكان نفسه .

لا يهمّ هل هو على خطأ أم على صواب في هذه المواقف . المهم : فكره الثاقب تدقيقاً وتحليلاً . ونقسو عليه كثيراً ، لو نحاسبه اليوم على نظريته حول اصول الآلهة الاغريق . فهو تأثر كثيراً بقديم الوثائق المصرية ، وثمة تشابه بين العبادات المصرية والعبادات الاغريقية ، لذلك قال أن جميع آلهة الاغريق أتوا من مصر . وما دعاه الى نسبة اصل اجنبي للآلهة الاغريق ، أن اكثر اسمائهم ذات أصل غير هيليني .

على أن فضل هيرودوت ، كونه أعطى المسألة حجمها ، بتبرير كان ، في زمانه ، مقبولاً . وفضله ، انه احس بالمسائل الكبرى التي لولاها لم يكن مؤرخاً عظيماً .

من اللافت لديه ، أيضاً ، التجرد . واذا بلوتارك يتهمه

بالمكر ، لكن هيرودوت ليس مسؤولاً عن بسلوك التيبيين خلال الحروب الميدية ، وان هو صوّرهم في تجرد ، يوحـون بالخطـط لماردونيوس أو على وليمة واحدة مع القيادة الفارسية عشية المعركة الحاسمة .

وثمـة وجـه آخـر من ذلك المكر : للكبـار عنـده ضعف خاص . من هنا أن ميلتياد ، المنتصر في بطولة ماراثون ، يبدو أقل صدقاً اذا لم نعرف أنه قاد ضد باروس ـ تحت ستار الوطنية ـ حملة دفعه اليها ثأره الشخصي .

إجمالاً ، يمكن التعرف اذا كان مصدر هيرودوت اثينياً بحتاً أو دلفياً أو ساميني ، دون ان يكون له تفضيل شعب على شعب آخر . فهو يقابل ، دائماً ، التقاليد المتباعدة . وكان صعباً عليه بقاؤه منصفاً ، خاصة في روايات المعارك ، اذ كل شعب يرويها مضخماً مآثره . لكنه يتخلص : « بدءاً من هنا ، يصعـب علي تفريق مَن مِن الايونيين كان جباناً ومن كان شجاعاً » .

لـكن عدم انحياز هـيرودوت ، ليس دائماً رفض اعطائـه رأيه . فآراؤه واحاسيسه عند الصدام ، كما أي أغريقي ، وله ، بين جميع الشعوب الاغريقية ، ميل الى الاثينيين . لذلك يبرز الطريقة التي ، في سالامين ، انقذوا بها اليونان ، وحسّهم الذي به ، قبل معركة بلاتيه ، ذكّروا سائر الاغـريق المتخاصمـين ،

بأمكنة الشرف في محاربة البرابرة . لكنهم ، في مواضع أخرى ، يضوىء على خطئهم (كما في حربهم مع إيجين : « كان الاثينيون والايجينيون يتحاربون ، فيما الفارسي يقضي أعماله ») .

واذ كان هيرودوت يكتب في حين تتهيأ حرب البيلوبونيز ، وفي حين الجدال : هل اثينا تستحق ، أم لا ، امبراطوريتها في انقاذ اليونان خلال الحروب الميدية ، لم يتردد من القول ان اليونان ، بدون أثينا ، كانت خضعت .

وهو تمالك من الاعلان أن قدرة : تفسير الأحداث التي يرويها ، وتبيان معناها الفلسفي : فخسارة الفرس ، كانت عاقبة لهم على جرائمهم وعلى خَطل ملوكهم . فقمبيز في مصر ، عوقب بنوبة جنون دموي وميتة تعيسة ، وداريوس وكزيركسيس في اليونان ، عوقبا بانهيار حملتيهما .

ولتأكيده على العقوبات الإلهية ، يكرر ذكر الفجور الفارسي . يقول آماسيس لبوليكراط : « سعادتك تقلقني » . فمجرد هذه السعادة ، تحدٍّ للآلهة . وحين وجد بوليكراط ، في جسم سمكة على مأدبته ، الخاتم الكان رماه في البحر ، كسر آماسيس علاقتهما كي لا ينال العقوبة العظمى .

وبعد ، فالألهة لا يعاقبون دون تمييز : فحسدهم لا يلغي

عدالتهم . هذا ، مثلاً ، جنون كليومين وما رافقه من ويلات ، فُسِّرت في اليونان غير تفسير : هيرودوت وجد فيها عقاباً على مكر كليومين ازاء ديمارات . ودوريوس راح بعيداً عن سبارطة يفتش في المغامرة والموت ، لرفضه الانصياع الى كليومين ، ولكان صار ملكاً لو بقي في وطنه ، بعد موت كليومين دون وريث ذكر . وهذه مفاهيم مستوحاة من التراجيديا الاتيكية ، تأثر بها هيرودوت حتى في أسلوب الرواية .

الارادة الالهية تنبهنا ، وعلى المؤرخ الحدس بهذا التنبيه . وفي هذا العصر الذي يعرف الشك ، يؤمن هيرودوت بالعرّافين ويعلن هذا الايمان . فقبل معركة ماراتون ، خسر هيبياس أحد أضراسه ، في سعلة قوية ، ولم يتوصل الى ايجاده على الأرض حيث وقع . وكان ذلك ، مؤشراً سيئاً : الفرس والمنفيون الاثينيون معهم ، خسروا المعركة .

وكم من بشر عوقبوا لعدم انصياعهم الى المؤشر الالهي . ففي معركة بلاتيه ، كانت التقدمات ، في كل من الجيشين ، تشير إلى نهاية سعيدة شرط البقاء في حالة الدفاع . لكن ماردونيوس ضاق صبره ، ولعن نبوءة هيجيسيسترات ، الاله ذي الساق الخشبية ، فكان أن انهزم ماردونيوس .

بعض سذاجات هيرودوت يعزى الى هذا الورع المنهجي ،

وهذا القبول المطلق للتظاهرات الفوطبيعية . فموقف كهذا ، متعلق لديه بسلسلة من الديانات التقليدية يريد تبريرها بالحدث ، في زمان يكثر مناهضوها ويهزئونها في عنف . وتصديق العرافين ، مظهر من هذا الورع العميق الذي يضفي على الحدث ، طابعه الدرامي .

اذا استثنينا هذه التقوى ، التي ترفض الشكوك والانتقادات ، يبدو مفهوم هيرودوت للتاريخ ، مفهوماً عصرياً . فهو يعقد أهمية كبرى للوقائع الاقتصادية وللمؤسسات ، اكثر مما للوقائع العسكرية . من هنا ، يعطي للأمبراطورية الفارسية تفاصيل دقيقة حول تنظيمها المالي .

وكذلك : كشفه الشخصي حول العالم البربري ، في اضفاء تفاصيل شتى عليه ، جعل عنده نظرة نسبية جعلته على تسامح في الحكم : « كلٌّ يقرر أن قضاياه هي الأفضل » . وهو يتعمد إبراز افضل تقاليد مواطنيه ، كي يعوّد قارئه عليها . فلا يتردد ، في كتابته عن شعب بربري من الشمال يمارس المساواة بين الرجال والنساء ، أن يقول : « انهم - في هذا - عادلون » ، يشير ، في خبث ، الى أن المصريين ، كما الاغريق ، يسمون برابرة كل من لا يتكلمون لغتهم .

وكان الأغريق يعتبرون المؤسسات الديمقراطية حصانة

لحضارتهم . فمرتين ، ينتقد هيرودوت من يرفضون في اليونان ، تصديق مجادلة قامت مرة في القصر الملكي في سوز ، حول فضائل الديمقراطية والأوليغارشيه والملكية ، ابان ثورة القصر التي حملت داريوس الى ، الحكم . وكان أنّ الفرس تمسكوا بالنظام الملكي . وجهد هيرودوت في نسبة قيمة شمولية إلى هذا المثال من الحرية أو المساواة ، مما يعتبره ضرورياً لسعادة المدن . وهو يعطي الحق لذاك الخطيب الكورنثي الذي قال في إحدى الجمعيات : « ليس ملطخاً بالدم كما الطغيان » .

واذ كان ممن يبحثون عن العمق ، في كتابة التاريخ ، اتفق له أن صدّق الدوافع الصغيرة : اتوسا ، زوجة داريوس ، تريد خادمات اغريقيات ، فيندفع داريوس في حملة على بلاد اليونان . وكان لهيرودوت حسن النكتة ، مما جمّل كتاباته ، حتى قيل انه قاص لا مؤرخ ، مما يجحد شخصيته الفريدة . لأنه ، بذلك السرد الساحر ، تمكن من شد المحلّلين إليه .

بين حكاياته الطريفة ، تلك التي عن الطفل في السرير ، وهو سيصبح الطاغية كيبسيلوس ، قررت عائلة الباشياد المنافسة له ، أن تميته . فكانت بسمة الطفل البريئة تهدّ من توحش المقبلين على ذاك ، فيرتدون مصعوقين ويتهم بعضهم بعضاً بالتقصير .

حكاية أخرى : عن ابنة كليومين التي تتدخل في الوقت المناسب ، وبكلمة مرحة ، فتمنع اباها من ان يرشوه أرستاغوراس دو ميليه .

ومن ميزات هيرودوت ، أن لاكثر حكاياته ناحية داعرة . بينها ، حكاية معسكرين : أول للأمازونيين وثانٍ للمحاربين السكيتيين الذين أبعدوا ، ثم التحموا حتى كوّنوا معسكراً واحداً .

نثر هيرودوت ، أسلوباً ، غير مستقر من حيث تركيب الجملة والتأليف بين الجمل . وغالباً ما تتداخل المقاطع لديه . كما ، مثلاً ، نصه حول جولة ارستاغوراس : الميلازي يصل أثينا ، ولم يكن مضى وقت طويل على قلب الاثينيين نظام الطغيان . وكانت مناسبة ليروي قصة الثورة التي كان من نتائجها وصول كليستين الأثيني إلى الحكم . ومن هنا ، يستطرد الى رواية قصة جدّ كليستين ، سفّاح سيسيون . وفجأة يقول : « بعد هذا التطويل ، حان لي ان أعود الى قلب نظام الطغيان ، في اثينا » . مع أن هدفه الأول ، جولة أرستاغوراس ، التي لا يكملها إلا بعد حواشٍ وتطويلات .

على أنّ مرحاً لديه ، يغفر له كل هذا . فله سهولة في الانتقال ، تُبعد الملل ، وتنسي ، نوعاً ، جمُله الطويلة . وهو

يعتمد بعض التكرار توصلاً الى السهولة .

وعند الحاجة يكرر حرفياً ما كان ذكره قبل أسطر . وهذا واضح ، لكونه يكتب للقراءة العلنية (من هنا ترداد النكات والأسلوب المرح) ، ولكونه شخصياً ، كان عليه ان يقرأ المقاطع الطويلة أمام الجماهير ، خلال أعياد ، أو في مدرج مسرح .

٢ ـ توسيديد

هو من عائلة أرستقراطية أثينية . كان يملك مناجم ذهب في تراس ، وعُيّن قاضياً أول عام **٤٢٤** ، وعوقب ـ لأنه لم يعرف كيف يمنع براسيداس السبارطي من الاستيلاء على امغيبوليس ـ بالنفي عشرين عاماً . هذا كل ما وصلنا عن حياته . وترجّح له ميتة عنيفة .

كتابه ، في رواية حرب البيلوبونيز ، غير مكتمل . توقف عند العام **٤١١** . وكانت حرب العشر السنوات ، حتى عقد الصلح مع نيسياس (**٤٢١**) ، موضوع كتاب أول ، مع مقدمة أولى . وعند استعادة الاعمال الحربية ، ثمة كتاب ثان مهدت له مقدمة ثانية . لكن الأول طرأت عليه تعديلات ليصير مناسباً لرواية حرب السبعة والعشرين عاماً (حتى **٤٠٤**) .

ودلائل عدم اكتمال النص ، واضحة من تصحيحات القسم الأول ، وخاصة من الكتاب الثامن حيث الخطب ـ وما تتطلبه

من تأنٍّ ـ ليست في أسلوب المتكلم ، ولا حتى في أسلوب توسيديد نفسه .

وتقسيم الكتاب اليوم ثمانية أقسام ، لا يتوافق مطلقاً مع التأليف الحقيقي للكتاب . وله تقسيمات أخرى من تسعة أو ثلاثة عشر ، انما الأصح تبقى التي اتبعت مراحل الصيف والشتاء ، تلافياً للإشكال التاريخي في التسلسل الزمني الاغريقي الكان يختلف بين مدينة وأخرى .

قيمة الكتاب الوثيقية ، ليست فقط في حرفية نصوص منقولة (كصلح نيسياس) ، بل في ذكاء المؤلف وضميره التأليفي . ويدهش الأطباء اليوم ، من براعته في وصف نفسه مريضاً بطاعون اجتاح أثينا . فهو أعطاه مؤشراً طبياً لا يزال حتى اليوم يحيرّ المحللين ، في كماله وصواب تقديراته . مما يتوجب اتّباعه حرفياً ، حين يتكلم شاهداً على نفسه .

أما حين يتحدث عن وقائع لم يشهدها شخصياً ، كما في بداية الكتاب الأول ، حين يعدّ أبرز الأحداث قبل حرب البيلوبونيز ، يتجلى الفرق بين ضعف التوثيق وقوة الاستقرار .

واذ هو لا يملك عن مينوس ، سوى تقاليد خرافية ، يحدس بالدور التاريخي للحضارة البحرية التي للكريتيين . ويدل ما كان عليه قراصنة ديلوس من بربرية . وهو اتخذ « الالياذة »

مرجعاً ، مع أن الشاعر اتهم بتضخيم الأمور . لكنها أفادته لمعرفة عظمة الامبراطورية الأتريدية ، واثبات انها ، هي الأخرى ، كانت بحرية .

وكان وصفه للثياب الاثينية ، وللتقاليد الاكارنانية ، كافياً لتصير هذه رموزاً تحتذى لعصور بعدها .

يتجلى فكر توسيديد التاريخي والسياسي ، في الخطب ، فهذه ، عند هيرودوت قليلة وقصيرة ، فيما هي عند توسيديد وسيلة طبيعية لعرض موقف ، من وجهتين مختلفتين . وهي لا تشكل بعداً عن الواقع ، في بلد كانت المفاوضات الدبلوماسية تفترض خطباً من السفراء ، متناقضة ، أمام الجمعيات الشعبية . وجهد المؤلف ليبقى قريباً من حرفيتهم ، مع لمسات منه ، غير خافية . فما يذكره على لسان الخطيب ، وهو ما كان يتمنى أن يقوله الخطيب ، في مناسبة أو في مزاج .

واذا كان مسلياً ادراك ذلك ، فما هو حكم توسيديد شخصياً ؟ أنه يعطيه في نقاط رئيسية (سبب الحرب : خشية السبارطيين من تقدم أثينا ، تأثير بيريكليس ، طبع آلسيبياد) . لكن توسيديد ، عاش في عصر انتصار السفسطائيين ، حين الخطابة ، فخورة بجدّتها ، كانت تدّعي امكانها اضعاف الحجة القوية ، وتقوية الحجة الضعيفة .

ومتى علمنا طريقة المحاكم في اثبات الحجج ، وتقصي الشهادات ، مما أثر كثيراً على توسيديد ، في طريقة التقصي التاريخي ، نفهم تأثير البلاغة القضائية على طريقة تفكيره . وهو في خطبه ، تلميذ انطيفون (وأنا كزاغور) ، الغارق من لعبة الأفكار ، ليصل الى الأعماق ، تقديراً لآهليّة الذكاء البشري أن يحتمل فكرتين متناقضتين : انه محام يتمرن على المرافعة تارة مع وطوراً ضدّ .

إن هيكلية خطبه ، تفرض هذا التطور ، فكل خطبه مبنية حول عدة مواضيع ، انما في كلّ منها موضوع طاغٍ مختار حسب المناسبة وحاجات القضية المطروحة . هذه المواضيع ، عادة ، متناقضة . وتوسيديد ، كما جميع الاغريق ، يفكر بالتناقضات (بحر ، وبر ، كلمة وواقع ، حاضر ومستقبل ، رغبة عاقر وارادة فاعلة ، طبيعة ومؤسسة) ، انما وفق انماط خاصة به لا تعبّر قط عن احدى اللفظتين المتناقضتين ، بل تدعو سامع الى الحدس بها من خلال الكلام .

من هنا ، قدرته على بلوغ العمق : كمية من الأفكار مضمرة ، وجميع المواضيع مطروحة معاً ، انما في كل جملة يطل موضوع مستقل . وهذه الطريقة تعيد الى الذهن تركيبة موسيقية : فلا يرى حرجاً من بعض تكرارات تخدم المعنى . وقد

تطل فكرته الرئيسية من استطراد عادي ، لم يكن قط رئيسياً .

التناقض الأبرز لديه : كلامه على الخير والحق . فدراسة موقف دبلوماسي تعود إلى مسألة الدول الثلاث : اذا دولتان في حالة حرب ، هل تنتظر الثالثة أن تضربها الدولة الرابحة بعد استنزافها قوى الدولة المهزومة ؟ هكذا ، تطرح المسألة الكورسيرية أمام جمعية أثينا ، في الكتاب الأول .

الحجة القانونية تفرض عدم التدخل ، وخطاب الكورنثيين يركز على مفاهيم الأخلاق : « حتى لو كانت عندنا النيّة لمهاجمتكم ، بعد انتصارنا على كورسير ، فلن تتصرفوا في شهامة ، لو تدخلتم في أمر ، كهذا ، لا يعنيكم » . أما الكورسيريون ، معترفين بضعف موقفهم القضائي ، فيشددون على الأهمية الحيوية لأثينا ، وهي ترغم على التدخل : « نحن قوة بحرية مثلكم . فاذا اخضعتمونا ، يكون لكورنثيا ، القوة البحرية ، أن تقلب أمبراطوريتكم » . لكن الخطاب الواقعي للكورسيريين ، يبدأ بكلمة عدل ، والخطاب المثالي للكورنثيين يبدأ بكلمة ضرورة .

والكورنثيون أنفسهم ، في اعلائهم شأن الاخلاق في أثينا ، راحوا الى سبارطة يتهمون الاسيديمونيين بالاكثار من الاستقامة ، وميلهم الى الحياة في المؤقت ، دون التفكير بالآتي .

وأمام سيركوز ـ موجهاً كلامه إلى الجنود والبحريين في أثينا ـ وقف نيسياس يبرهن لهم ، مرة أولى ـ انهم يحاربون من أجل حملة مهمة ، هنا تفوقهم على خصم يحارب من أجل وطن . ومرة ثانية ، بعد كارثة المركب ، لم يعد لهم سوى المحاربة من أجل وطنهم ، لاستعادته ، وهنا شجاعتهم الكبرى .

فالكاتب الذي يسترسل الى هذه المواقف ، هل له أن يضبط كل خطاب لمناسبته الأصلية ؟ انه مهيأ سلفاً الى ان الأفكار ، في ذاتها ، لا قيمة لها ، وانها لا تتعدى الحاجة التي وجدت لأجلها .

بهذا ، يكون توسيديد واقعياً ، بعيداً عن كل مثالية . وهو رفض الآلهة في عالم تسيطر عليه الصدفة . وينبذ العرّافين واخطاء تصوراتهم ، إلا واحداً تنبأ أن الحرب ستدوم ثلاث مرات تسع سنوات .

ولم يجهد مؤرخ مثله ، لابراز الحدث في حالته المجردة ، بعيداً عن تأثيرات الخوارق ، وكل تفسير ايديولوجي . من هنا ، ان قراءة توسيديد ، تستبعد كل كلام طنان بلا مغاز عميقة . فالتعابير عنده تؤدي معناها في حزم ، خاصة حول الدوافع التي تسيّر الناس . وهذا كاليكليس (في « جورجيا » أفلاطون) لا يستبعد هذا الدفاع عن حق القوي .

ولكن ، للجمع بين توسيديد وماكيافيلي ، وكلاهما يراقب حرباً كما كرماً أو حقلاً ، يجب التركيز على قدرة أعصابه . بينما نلمح لدى توسيدي أحقاداً حيناً ، وميولاً أحياناً .

صحيح أن في امانته التاريخية عناصر رد اعتبار سياسي وعسكري للسياسي كليون ، لكن لتوسيديد عليه انتقاماً . من هنا تصويره الكاريكاتوري في بعض المواقف ، وتصوير اخطائه قاضياً أمام أمفيبوليس . كما نجد لدى توسيديد احراجاً لنيسياس ـ حول كارثة سيراكوز الأثينية ـ انما في الوقت نفسه نجده يوجد له أعذاراً . وميتته على ايدي السبارطيين ، يجدها محقة .

انه ، اذن ، يعرف كيف يحمل ، وكيف يحنّ .

فها هو ، يتكلم على التراسيين اذ قتلوا أطفال ميكاليسوس ، ويصفه انه أبشع أحداث تلك الفترة ، فيما تبدو قوة أعصابه احدى مزايا براعته الفنية . وكذلك ، الفصول التي وصف فيها نفسية زمن الحرب ، في براعة تفصيلية .

من هنا ، جاءت قصة عن حرب البيلوبونيز ، عملاً مشوقاً ، يطغي عليه حب أثينا ، حبٌّ منفي منها . مع هذا لا يتطرف فيعتبر أن كل وسيلة صالحة لاستعادة الوطن عند فقده ، بل يصف ، في دقة ، بواسطة ابن كلينياس ، التعلق المجنون الذي تستحقه مدينة تلتقي فيها عظمة الانسانية .

ومديح اثينا ، هو دعوى سبارطة . اللاسيديمونيون يظهرون استقامة في علاقاتهم الداخلية ، بينما ، في سياستهم الخارجية ، يخلطون القيم والرؤية . وهذه الميزة التي يباهون بها ، لا تجعلهم يتفوقون على الأثينيين . فالاثيني ليس في حاجة ـ خلال زمن السلم ـ ان يعيش حياة متقشفة ، وأن يمارس تمارين لا انسانية ، ليكون جاهزاً في زمن الحرب . وفي الخطبة التي ألقاها بيريكليس لموتى السنة الأولى من الحرب ، تمجّد التخلي عن التزمت ، وامتدح الرقة والرفق في العلاقات الاجتماعية ، وهي من علاقات الحضارة المتفوقة ، وعبارة « اثينا مدرسة اليونان » ، تضيف : ليست اثينا هي ، فقط ، مكان تثقيف الاغريق ، بل هي حياة الذكاء الهيليني ، وهي لولب الفكر والجمال .

على أن هذا التحيز القوي ، لم يقد توسيديد الى تحيز في رواية الأحداث . لكنه لم يكن يكتب تاريخها في هذا الزخم ، لو لم يكن بها على هذا العشق .

واذا الافكار الكبيرة ، تولد من الاحاسيس الكبيرة ، فمن حب توسيديد لأثينا ، ولدت فلسفة التاريخ . ومن علم الآثار ، نكتشف كم القوى البحرية أقوى من القوى البرية . فالحضارة تتطور بقدر ما الشعوب تتداخل ، فتنمو المداخيل وتتفجر الأفكار . وعند الانطواء ، كما في سبارطة ، يكبر الحقد على

الآخرين ، ويمارس المواطنين تقشفاً غير انساني ، رافضين حلاوة الحياة ، مما يؤدي الى فقر في الفنون .

ولكن ، لا تبادل ، دون انفتاح البحار ، ولا انفتاح دون نظام يضبط قراصنة البحر . وتاريخ تخطيط المدن ، يؤكد هذه النظرية : فالمدن في عصر البرابرة ، تعلو على التلال ، بعيداً عن الشواطىء . وكلما زاد الأمان ، اقتربت المدن من الشواطىء . وتثبت هذه النظرية ، ان الثروات البرية حاجز أمام نمو الازدهار: فهذه اثينا تطورت بفضل فقر تربتها التي جنّبتها الانقلابات الاتنية .

واذا هذا ، تفوق القوة البحرية ، فلماذا انهزمت أثينا ؟ مع هذا التساؤل ، عند قراءة توسيديد ، نفهم كم هو واقعي ، غير حتمي ، اذ تاريخه ينتفض ضد الحدث : كان يجب أن تربح أثينا .

اركيداموس ، ملك سبارطة ، يقول ذلك : حين الحرب توقف دولة بحرية ضد دولة برية ، تصير طويلة ، ويكون الغنم فيها للدولة الأقوى عسكرياً ، بل للأغنى . والمال موجود في أثينا . فاذا انهزمت ، فلأنها بعثرت قواها . واذ يؤكد توسيديد أن تاريخه يهدف الى ان يكون « أساساً للخلود » ، وتعليماً مفيداً للتاريخ ، لا يفكر بما يحتاجه مواطنوه من تحذيرات ، غداة

انتصارات ليزاندر . أو على الأقل ، هكذا قرأه ديموستيز في ما بعد ، بهذه الروحية .

أبرز أخطاء أثينا : أحكامها الخاطئة على مصلحتها : حين سبارطة ـ بعد خلل توازنها الداخلي عند أسر ٣٠٠ سجين ـ طلبت مفاوضات صلح ، كان يجب على اثينا أن تفيد من الفرصة . وكانت غلطتها الكبرى ، في حملة صقلية : فعن توسيديد انها ، لو تهيأت افضل ، لكانت نجحت . ويقيم جدولاً مفصلاً لصقلية ، منبهاً إلى اخطاء يجب تجنبها .

والاثينيون ، كذلك ، ارتكبوا اغلاطاً ضد الحق والعدل . وفكرة تضادية كما لدى توسيديد ، لا تلغي المفهوم الثاني حول الحرب . وهنا ، تُطرح مسألة حق الاثينيين في الحكم . فهم يرددون : سلطتنا على حلفائنا ، في كل واحدة من مهماتهم ، كسفراء لاثينا ، استحققناها في جدارة . وهذا القول يثير حفيظة الدول المنافسة ، وحتى جمهورهم هم . لذلك يشدد توسيديد دائماً على أهمية الحروب الميدية ، وهو يتنافس بذلك مع هيرودوت . وأحقية الامبراطورية الاثينية ، ناجمة لا عن تلك الامجاد ، بقدر ما عن سير التاريخ نفسه . فأثينا وجدت نفسها في ثقة الحكم ، لأن سبارطة لم تعرف كيف تحافظ عليه . وكانت الاستمرارية مسألة حياة أو موت . هكذا يدعى الاثينيون أمام

جمعية سبارطة . لكن هذا التبرير الواقعي ، يتلمسه اعتبار آخر واقعي . ان كنا قساة ، فمن الطبيعة البشرية التي ، مع ذلك ، منحتنا ليناً ليس عند سوانا . واذا تذمّر منا حلفاؤنا ، فسيندمون كثيراً حين يحالفون سوانا .

وان مدينة متفوقة الحضارة ، كما أثينا ، يمكنها ، حين تشاء ، فرض الشر أو الخير ، في حفاظها على مناعتها السياسية . يقول بيريكليس : « انا وزعنا خيراً وشراً معاً » . وهذا يدل على كون الشر في أساس التعامل الخلقي عهدئذ ، انطلاقاً من أن هذا الشر قد يعود بالخير على العدو .

بهذا ، كم يكون فضل أثينا كبيراً ، ببعض الخير الكانت تمنحه . وهي كانت تعرف كيف تضع حداً لتجاوزات حكامها ، مما لم تكن تفعله شعوب أخرى .

في الكتاب الخامس ، يتحاور قواد اثينيون مع قضاة ميليين . واختيار شكل الحوار ، يشير الى أهمية مغزاه : الاثينيون يقترحون على الميليين ان يختاروا بين استعباد مدينتهم المستقلة ، أو قتل جميع رجالهم . ويتساءل الميليون ان لم يكونوا يستطيعون البقاء على صداقة مع الاثينيين ، دون دخولهم في المعركة مع سبارطة التي تجمعهم بها روابط اتنية .

يرفض الاثينيون لاعتبار صداقة الميليين تؤذيهم في

شعبيتهم . وفي هذا ، يشير توسيديد الى الدود في الثمر ، حين الصداقة تؤذي قاعدة الاتينيين . بالمقابل ، يعد الأثنيون ألا ينقادوا الى قتل الميليين ، على ألاّ ينقاد هؤلاء الى جرّ الويل على أنفسهم .

ومن نهاية الحوار ، نكتشف لدى الميليين شعوراً بالشرف ، يحملهم الى المقاومة وإن بدون أمل ،على أن ينصاعوا الى إهانة ، دافعوا ضدّها سبعة أجيال . ولا شك هنا ، أن الاثينيين تصرفوا بواقعية مغلوطة ، متجاهلين عنصراً أساسياً من الواقع البشري ، حتى انقلبت طرائقهم عليهم ، وصاروا عرضة للمعاملة بالمثل .

وهذا المصير الذي واجهه الميليون، قبل اندحارهم ، هو اللافت الأول في حرب البيلوبونيز « الأساس الحقيقي للخلود » . ولكن من السذاجة الحكم أن هزيمة أثينا عقاب على دحرهم الميليين . فقضية ميلوس ليست سوى حدث على هامش سلسلتين متوازيتين من التقاتل المتبادل ، تعدت بهما هذه الحرب ، حسب توسيديد ، أهمية أي حرب اخرى . وانما في تضخيم ذاك الحدث ، اراد اظهار انحراف الامبريالية الاثينية عن طبيعتها الحقيقية ، حتى استحقت ذاك الاندحار .

لكن نظام توسيديد السياسي لم يتوضح ، لأن كتابه

لم يكتمل . وبقي مليئاً بالألغاز . مع هذا ، بقي موفقاً في تفاصيله ، خاصة في الحد الفاصل بين عصر المؤرخ وعصر قارئه . وأهمية توسيديد ، خاصة في المراحل القلقة ، انه كتب ما ينطبق على كل عصر .

وربما ، لو اكتمل الكتاب ، لكان له هذا الصدى ، مع توسع ، لأنه ربما سيكون حصيلة قوية لفكرة القوة وفكرة العدالة .

٣ ـ كزينوفون

ولد في ارخيا (الاتيك) حوالي عام ٤٣٠ - وهو ينتمي الى عائلة ارستقراطية غنية . اهم أحداث حياته : التقاؤه سقراط الذي أثر فيه عميقاً ، ثم اشتراكه في حملة سيروس الفتى (٤٠١) ، وعودته ، بعد هزيمة كوناكسا ، على رأس عشرة آلاف مرتزق اغريقي . وهو رافق أميزيلاس السبارطي إلى آسيا (٣٩٦) وضد ثيبا وأثينا (٣٩٤) . وأخيراً ، انعزل في بيته في سيّونت (ايليديا) ، وبدءاً من ٣٧١ قرب كورنثيا . وتوفي عام ٣٥٥ .

اعماله تنحصر في كتابي تاريخ : « الآناباز » (حول حملة العشرة الآلاف) و « الهيلينيات » مستعيداً فيه نص توسيديد منذ

٤١١ ، ومستكمـلاً اياه حتى عام ٣٦٢ . ولـه « كلمات مأثورة » (ذكريات عن سقراط) ، و « سيرة سيروس » (على انه الملك المثالي) ، وأبحاث في الاقتصاد العائلي ، وكتيّبات حول الصيد والفروسية .

فكره واسلوبه ، على وضوح ، دون عبقرية . وما يلفـت لديه ، مواهبه العسـكرية ومعرفتـه بأمـور الجنـود ، مما جعـل لكتاباته التـاريخية ألقـاً خاصـاً . واهتماماتـه في الصيد وركوب الخيل ، جعلته كما ملاّك مترف .

في السياسة ، افكاره الأوليغارشية جعلته ينحاز الى سبارطة ضد وطنـه . ومـن احتـكاكه مع سقـراط ، اقتبس خلقـاً فردياً وعملياً .

ولا مجال للمقارنة بين « الهيلينيات » وكتابـات توسيديد ، من حيث الذكاء التأليفي ، لكنها تبقى لنا ، اليوم ،مجموعة من المعلومات الثمينة .

الفصل الخامس

الفلسفة

١ ـ أفلاطون

ولـد عام ٤٢٧ (ق . م .) ، من عائلـة ارتسقراطيـة في أثينا . وكان في العشرين ، حين التحق في صفـوف سقـراط ، استكمالاً لثقافته . ومعاشرته طوال ثمانية أعـوام ، طبعـت كل حياته . فبعد الحكم على سقراط واعدامه عـام ٣٩٩ ، لم يستطع البقاء في أثينا ، فطاف طوال سنوات لدى الاغـريق والبربـر ، وزار مصر .

بعد رحلة ، له ، أولى إلى صقلية عـام ٣٨٨ ، عاد الى أثينا وأسس ـ في ساحة البطـل أكاديمـوس ـ مدرسـة الفلسفـة التـي اتخذت اسم أكاديمية . وراح يدرس فيها ، منقطعاً عنها مرتين فقط ، ليسافر الى صقلية : أولى عام ٣٦٦ وثانية عـام ٣٦١ .

كان يأمل تحقيق افكاره المثالية على حكومة المدن ، لكن أمله خاب غير مرة ، وكاد يوصله الى مآزق مأساوية ، حتى توفي عام ٣٤٧ ، بعدما أوكل مهمة الأكاديمية الى نسيبه سبوزيب .

ماذا كان يأمل شباب الارستقراطية ، عهدئذ ، من تعاليم سقراط ؟

في مدينة حكمها أسلافهم طويلاً ، حتى كان للنظام الديمقراطي أن يسلم جمعية الشعب والمحاكم الشعبية كل مقدرات الحكم ، كان أولئك الشباب يطمحون بالصف الأول . والوسيلة الى ذلك ، كانت الفصاحة .

لذا ، راحوا يحيطون بالسفسطائيين والخطباء موعودين بالتدريب على إثبات اقتراحات خاطئة . وكان هدف ذلك التعليم : غش الشعب بأبرع من السياسيين .

ولم يكن أولئك الشباب يرون في سقراط سوى سفسطائي أبرع من سواه . لكن ألسيبياد (كما جاء في « المأدبة ») عرف عظمة سقراط ، لكنه لم يغير من قناعته في المكانة التي توصله اليها تعاليم السفسطائيين التي تبشر بقوة الفرض مهما كانت الوسيلة .

على أن باقين ، وبينهم أفلاطون ، عرفوا أهمية اللقاء مع سقراط ، مما غيرّ مجرى حياتهم .

وهكذا انقسم طلابه : قسم كان يخاف من تعاليمه ، وقسم كان يوكله الى السفسطائي برو ديكوس اللغوي ، وقسم آخذ عنه عمق تعاليمه كما سيبيس وسيمياس البيوسيان ، وقسم أسس في ميغار مدرسة للفلسفة السقراطية ، كما أوقليد وتربسيون .

على أن الذي جعل سقراط في نفسه ثورة عميقة ، كان أفلاطون .

وبين الثلاثة المحاورين الذين تتابعوا على سقراط (كما ورد في « جورجياس ») محاولين رفض العبارة المتضادة : « من الأفضل تلقي الظلم ، عوض اقترافه » ، ثمة واحد ، غريب الشخصية ، هو الوحيد الذي ، في حوارات أفلاطون ، لا يمكن اعطاؤه هوية تاريخية . انه كاليكليس . فهل ، تحتى هذا الاسم ، يختصر افلاطون صورة السفسطائيين ؟ وهل هو شخص تاريخي حقيقي لا نملك عنه تفاصيل ؟ وهل هو ، باسم مستعار ، أحد معاصري سقراط أو المؤلف ؟ ليس ، بعد ، من جواب ثابت .

ولم تكن ، يوماً ، نظرة أولئك الشباب الطامحون في أثينا واضحة كما يجب . كانوا يرون القوة أهمّ ، لا الحق . فالقانون كان لحماية الضعفاء ، انما يجب التصرف حسب الطبيعة التي

يحكم فيها الأقوياء . بينما العدالة كانت لغش الأقوياء لصالح الضعفاء .

القاعدة المهمة ، البقاء على اللاعدل : وحده يؤمن السلام للأقوياء ، فلا يعاملون في إهمال . وكاليكليس الذي يؤمن بذلك ، انهزم فكره أمام سقراط ، حتى صرخ أمامه : « هل انت مازح ، أم جاد ، يا سقراط ؟ إن كنت جاداً ، فأنت تقلب كل حياتنا . وفي اقتناعه هذا ، صدمة تلقاها أفلاطون كذلك لدى أول احتكاك له مع الطريقة السقراطية ، حين انكشفت له مسألة الحياة الكبرى ، في تأمين سلامه في المدينة ، بل في كونه عادلاً . ودون التوصل ، تفكيراً ، الى أن في هذا حلاً لمسألة كاليكليس ، يمكن القول ، الى حدّ ، أن كاليكليس هو نفسه أفلاطون .

فأسلوب أفكاره ، بقي سياسياً ، ثم ارتدّ الى عقيدة العدالة ، مستكملاً ايمانه بها في « الجمهورية » . . . طبعاً ، لم يكن ذاك ، كتاب حكم مفصلاً ،فالسياسة فيه ما سوى وسيلة للتعمق في الكائن البشري . وهيكلية المدينة المثلى ، مبنية على صورة العدالة كما يجب ان تكون في كل واحد منا .

ففي كل كائن ثلاثة : حكيم ، وأسد ، وافعوان (من تسعة رؤوس) . وفيه الفكر والغضب والشهية . وفيه العقل والقلب (أو الشجاعة) والبطن . وفي المدينة المثالية ثلاث

طبقات : الفلاسفة لتقرير افكار الحكم ، والمحاربون لتقرير افكار الشجاعة ، والعمال لتغذية البطن . والعدل في هذه المدينة ، ان تقوم كل طبقة بوظيفتها لا تتخطاها . والعدالة في كل كائن ، ان يقوم كل من الثلاثة فيه بوظيفته . انه التوازن الداخلي . هذا هو أبرز ما في الحوار .

على أن هذا المشروع ، فيه الكثير من الحلم . فليس عملياً ايجاد ، مثلاً ، نساء واطفال في طبقة العمال ، يقومون بوظيفتهم للصالح العام . مع ان حكم الفلاسفة ، في اساس النظرية ، ليس ، حسب افلاطون ، مجرد صورة التفوق على الطبقتين الباقيتين . وحتى لو رفضنا ما جاء في « الرسالة السابقة » ، من مبدأ افلاطون السياسي ، فحياته تدل عليه : ذهب مراراً الى صقلية ، غير عابىء بالفشل ، لاقتناعه ان ليس متاحاً له ، هو مرشد حكم الفلاسفة ، ان يدع فرصة تتهيأ لذلك . ولو كان غيره ، بعد صدمات ثلاث ، لكان عاد الى التأمل « هرباً » من هذا العالم » . لكنه ، إن شعر بالقرف بعد الفشل الثالث ، لم ييأس ، اذ آخر جهوده انصبت على جعل مفاهيمه السياسية عملية التطبيق . وهذا جوهر « القوانين » ، الحوار الوحيد الذي بدون سقراط .

وأبرز أفكار أفلاطون الجدلية ضد السفسطائيين ، عدم اخضاع العمل للفكر اكثر مما الفكر للعمل ، وكون الخطيئة

العظمى في التهرب من هذا أو ذاك . فمن أهم المواضيع السقراطية، تناقض أن لا أحد شرير إرادياً . وهذا يصعب استيعابه . بينما اذا قلنا ، أن لا أحد مخطىء ارادياً ، يسهل ذلك . فلا أحد يتعمد عكس فكرته ، ولا ان يكون أبله . ولكن جوهر السقراطية ، ومنطلق الافلاطونية ، تعريف الحياة الفكرية الى الحياة الخلقية . فطريقتنا في ادارة تحركاتنا ، لا تخضع إلا لادارة افكارنا .

وعن السفسطائي بروتاغوراس قوله : لا يهم ما به نفكر ، بل ما نفعل . وعن سقراط ، ان لا أهم في حياتنا من التفكير بشكل سليم . وفي حال العكس ، كلما تفحصنا ذواتنا ، لنتعرف اليها، ونميز بين الخطأ والصح فينا ، نكتشف أن أهم أفكارنا ، هي التي يحققها العمل فعلياً .

لذلك ، سقراط ، في جدله مع السفسطائيين ، لا ينفك يجابه المعرفة الطموحة حتى الهوس ، بالمعرفة الدقيقة العالمة بالتفاصيل . فهل سقراط كان يلغي الطموح في المعرفة ؟ هنا السؤال الصعب الذي به تمكن افلاطون معه من إحداث تغييرات في الفلسفة السقراطية . فسقراط لم يترك أثراً مكتوباً ، فلا يمكننا التكهن ان كان عالم اخلاق أم ما ولاائيات ، ولا نعرف سقراط الا من ثلاثة : افلاطون ، كزينوفون وارسطوفان .

ثمة افتراض أول ، أن نرد بعض اقوال افلاطون ، نظراً لعبقريته الخارقة في ان ينسب الى سقراط افكاراً افلاطونية . وبعد : أقدم الحوارات ، وفيها يفترض أن سقراط منقول حرفياً ، تعالج مواضيع خلقية ، وتجابه علم السفسطائيين المتجه نحو الخارج ، بعبارة الداخل « اعرف نفسك » الدلفية التي تبناها سقراط .

مع كزينوفون ، نصل الى النتيجة نفسها ، لعدم شكنا في تحويره سقراط . ولكن ، ان لم نشك ، فكيف استطاع ارسطوفان ، في « الأسراب » ، ان يهزّىء سقراط ملقباً اياه « الارصادي » ، نظراً للطوباويات في أفكاره ؟ لا نصدقنّ اذن ، شاعراً ساخراً في كل ما يقول . ومع هذا ، يتفق ، في هذه الفكرة ، أفلاطون مع أرسطوفان .

وفي « فيدر » ، ينسب افلاطون الى سقراط أن ليست دراسة الروح فقط لا غنى لها عن تلك « الارصاديات » ، بل حتى دراسة الجسد . وحول هذا الأخير ، يعود الاثنان الى ايبوقراط المتهم ، هو أيضاً ، بالارصادية ، وكان له نصيب من هذا الجدل في مقدمة : « الهواء ، المياه والأمكنة » . ومما شد افلاطون الى ايبوقراط ، كون هذا الأخير تعرض للتهم نفسها كما سقراط ، في عدم الفهم .

وانشغل افلاطون كثيراً بالجدل ضد ايزوقراط وليزياس ، أكثر مما بالدفاع عن سقراط . ولم ينف عن هذا الأخير سموّه في التفكير العالي عن الواقع ، وانه ربط معرفة النفس بالمعرفة الشاملة . ففي « فيدون » ، يروي سقراط انه قبل اطلاعه طريقته الجدلية ، انشغل فترة بالفيزيائيين الايونيين . ولا عجب في ان يتذكر جمهور مسرحية « الأسراب » (عهدها كان افلاطون في الرابعة من عمره) سقراطاً منشغلاً بالماورائيات . وقد تكون الحوارات الأولى شوهته اكثر مما أعلته حوارات افلاطون في ما بعد حين أظهره مبدع نظرية المثل أو نظرية الحب .

ومما يؤدي الى نظرية المثل تلك ، تطبيق تمارين الفكر المعتبرة سقراطية ، كما تطبيق الجدل على المفاهيم الخلقية ، والجهد في ايجاد تحديدات للفضيلة والشجاعة والحكمة . وكانت تلك النظرية تضع وحدة المثال فوق الأشياء الخاصة . وفي « هيبياس » ، لا يعرف السفسطائي المولج بتحديد الجمال ، إلا تسمية أشياء جميلة ، أو امرأة جميلة ، كما في « التيتيت » ، كانت الصعوبة في ضبط مثال العلم لا تسمية العلوم .

ان الهدف من هذا الجدل ، يبدو ، لدى سقراط كما لدى أفلاطون ، ان لم يكن تكوين الفكرة ، فعلى الأقل وعيها ، ووعي انها موجودة ، وان وحدها تمتلك الوجود الحقيقي .

ان نظرية المثل تتجلى ، جوهرياً ، وسيلة لحل مسألة الانسان ، وكينونته . ولو أعدناها الى اطارها التاريخي ، وجدناها وسيطة بين حلّين متناقضين توقف عندهما المفكرون قبل سقراط : الفلسفة الايونية حول المستقبل (ويمثلها هيراقليط الايفيزي) . وفلسفة الكائن (مدرسة ايليا - في إيطاليا الجنوبية) ويمثلها بارمينيد وزينون .

الأولى ، (من تلامذتها : مونتاني) تقوم على مبادىء ، أبرزها أن الفرد الواحد لا يمكنه الاستحمام مرتين في النهر نفسه ، فالمياه تتغير وكذلك الفرد . كل شيء يمرّ . يتغير . لا شيء ينوجد ، بل يصير . كل شيء حركة ، والجمود هو العدم ، الموت .

الثانية ، على العكس ، تنفي المستقبل والحركة ، وتركز على وجودِ الفرد .

أما الحل الأفلاطوني ، ففي التمييز بين العالم الحسي (ميدان المستقبل) وعالم المثل (التي وحدها تمتلك الكائن) .

الخطوة الأولى نحو هذا الحل : نظام بيتاغور ، وهو يعتبر الأرقام - عكس معطيات الحواس - وحدها الحقائق . بينما افلاطون الرياضي ، يعتبر الكائنات الرياضية نفسها أدنى من المثل في ذاتها . وتييتيت ، الجيومتري الموهوب ، أوجد صيغة

عامة تحدّد جميع الأرقام غير الجذرية ، ولم يجد صيغة وافية لتحديد العلم . ولم يجد حواره مع هيبياس حول مثال الجمال .

فحسب « الجمهورية » ، نحن نعيش أسرى معسكر ، ظهورنا للمدخل ، ننظر الى الجدار المقابل حيث نرى أشباحاً تتحرك هي ظلال أشياء العالم الحسي . وخلفنا ، يتحرك اشخاص يفصلنا عنهم جدار ، هم الكائنات الرياضية التي نرى ظلالها على الجدار . انها وسيطة بين العالم الحسي وعالم المثل . فالمثل ، وهي الوقائع الحقيقية ، هي الأشخاص الأحياء ، لا نرى حتى ظلالهم . فيما الواقع الأعلى هو الضوء ، خلفنا ، لولاه لا نرى شيئاً . فمثال الخير هو لحياة الفكر ما هي الشمس في العالم الحسي .

هذا الاسترقاق للنفس ، هو اتحادها مع الجسد . لكنها تتذكر انها ، في حياة سابقة ، تأملت المثل مباشرة . وفي كل انسان ، يمكن هذا التذكر ، يفجّره فيه الجدل . وما الفكرة إلا هذا التفجير .

وها سقراط في « مينون » ، يسأل عبداً غير مثقف ، ويجعله يوجد اقتراحات جيومترية ، أو يصحح أخطاء كان اقترفها . والقوة هنا : الاقرار ان الفكرة تصير كما التذكار . وكما البحث عن تحديدات خلقية كان يفترض نظرية المثل ، هكذا استخراج

الحق من النفس (حسب أسئلة) وهو فن استيلاد الأفكار (كما كان يمارسه سقراط وهو ابن قابلة) كان يستوجب نظرية تنبه النفس .

وليس ضرورياً ان تكون المثل التي تتذكرها نفسنا ، هي نفسها أفكاراً . فسقراط ، في لحظة إحراج ، فكر بتحديدها هكذا ، لكنه عاد فأنكر ذلك . وما سوى ، لاحقاً ، حتى أعطى الرواقيون الاغريق لكلمة « فكرة » هذا التفسير السيكولوجي الذي بقي حتى اليوم .

وهكذا ، فالمثل أو الأشكال التي يتحدث عنها أفلاطون ، ليست افكاراً ، بل اغراض الأفكار . انها الوقائع المدركة في مقابل الظواهر الحسية . وعن الفكر الأفلاطوني أن العالم واضح مدرك ، وموجود امامنا فقط ، وأنّ الذكاء وحده يبلغ الواقع . من هنا ، تصير الفلسفة الأفلاطونية هي الشرط الأول لكل علم . وجمع المستقبل والكائن ، يصير فلسفة الكائن ، لأن الافلاطونية تتخطى المستقبل ، وافلاطون يركز على مسائل الفلسفة الايلية في حواراته الفلسفية ، خاصة التي منها على لسان إيليٍّ غريب ، أمام سقراط شبه ابكم .

فمن أين يأتي المثال ؟ يسأل بارمينيد .

لا يجيب سقراط في تسرّع ، بل يتخذ ، مثلاً ، السرير .

فالخشب ، قبل عمل النجار ، مادة خام ، أي غير محدد . بعد عمل النـّجار، يتحدد ، يتخذ شكلاً نابعاً من مثال . وبرع أفلاطون في تخطي التحديد ، على انه اسم لمجموعة أشياء ، إلى تصنيف المثل ، وفق التقسيمات المنطقية ، التي أعلاها ، فوق ، مثال الخير .

هنا ، صار التفكير ، هو النهدة نحو مثال الخير ، لأنه النهدة الى وعي كمال كل مثال . أما الوسيط الاكبر لهذا الميل الى الكمال ، فالحب ، وهو الميل الى التوجه نحو الادراك حين طبيعتنا الترابية تعيقنا من وعيه مباشرة وجذرياً . فالحب يجعلنا نتجاوز ظروفنا الترابية البشرية ، ليس فقط لأنه ، جسدياً ، يواصل الحياة ، بل لأنه يحمل فكرنا إلى حدّ الخلود .

وليس التشاؤم في تأمل العالم الحسي ، والتفاؤل العميق في تأمل عالم المثل ، سوى ما يشكل الطابع الغنائي في جوهر فلسفة أفلاطون .

فلا فرق بين أفلاطون الشاعر وافلاطون الفيلسوف . ففي كوننا ضمن المعسكر ، وفي حاجة الى صور وأقاصيص لنعي الحقائق الخالدة ، نتقبل الأساطير (في « فيدر » ، « جورجياس » ، « فيدون » و « الجمهورية ») وسائل توصلنا الى وقائع كانت مجهولة . بعض هذه الأساطير ، مجرد مشابهات

مبسطة يصعب فهمها دون اللجوء الى الصور . وهو هذا رمز المعسكر . وأهمية الرمز ، انه يفصل ناحية من الفكرة . أما الاساطير ، فلتوضيح نواحٍ من الواقع ، أو للتركيز على نواحٍ أخرى خلقية (كما الاساطير حول الآخرة وهجرة النفس والتقمص) .

أحياناً ، يُشكل علينا التمييز بين حدود الفكرة والاسطورة . فكل نظرية تنبه النفس ، مزيج من العنصرين معاً . من هنا لجوء افلاطون الى الرؤيا الشعرية في عرض الوقائع .

طبعاً ، من الخطأ القول أن افلاطون صار شاعراً لحاجة داخلية في عرض فلسفته . فهو بطبيعته ، شاعر ، كتب فلسفة ، كما كان بطبيعته ، محباً للحكم ، فكتب من هذه الزاوية .

فهو ، في شبابه ، كتب مسرحيات ، ورَسَم ، قبل طرده الشعراء من دولته المثالية . فطبيعته المشاكسة ، ضرورة في درس فلسفته ، لمزاجه الجدلي . وهو كتب حوارات دفاعاً عن سقراط ، في حياة سقراط وبعد موته ، مهزئاً خصومه . وبعض حواراته ، هجاءات بحتة . وفي سخريته ، قد يلجأ الى اساليب تهريجية .

فمن فنه في هجومياته ، استخدامه المحاكاة الساخرة ، حتى على نفسه في مؤلفات له سابقة .

على أن سحره الخاص ، يكمن في اسلوبه الحواري ، خاصة في مؤلفات شبابه ، ونضجه (فأخيرها « القوانين » اقل

لمعة وقوة) ، حيث كان طبيعياً وعفوياً ، في رسم أشخاصه . فكل منهم يأخذه بكل تفاصيله الجسدية أو الخلقية ، وكل عاداته ، وحتى في مزاجه الفردي ، حتى كأنه واحد يعيش بيننا .

من ذلك : فيدر في اهتمامه الموسوس بصحته وتقيّده بتعليمات طبيبه ، وبروديكوس الذي لا يفوه إلا المرادفات . وجميع اشخاص « المأدبة » : آلسيبياد ، ارسطوفان ، انطيفون ، الطبيب اوريكسياك ، وسقراط الذي يبدو على ثقل من الخمر والتعب ، والبقاء جامداً طوال ساعات ، أحياناً في الشارع ، تفكيراً في مسألة مفاجئة طرحت عليه .

ومن لافته كذلك ، دخوله في الموضوع ، في شكل منوّع متحرك : أحياناً مباشرة واحياناً بعد استطراد طريف قد يطول (كما زيارة ايبوقراط ، ليلاً ، لسقراط ، جاء يوقظه لسماعه أن بروتاغوراس في أثينا) . وأحياناً ، يضعنا رأساً أمام المتكلمين ، فيما أحياناً أخرى ، يحشر الحوار الرئيسي في مقطع طويل يرويه فرد واحد للمجموعة كلها .

ويكون للوسطاء أن يتدخلوا ، ليريحوا انتباهنا ، حين يخشى من أن تطول المناقشة حتى الملل . لكن البراعة ، في تسلسل الحوار وتقسيمه ، حيث افلاطون دائم التجدّد في أساليب لا مجال لتعدادها ، بينها واحد حافظ عليه حتى آخر كتاباته : المشرف على اللعب ، غالباً سقراط ، أو الايليّ الغريب ، أو ، كما في « القوانين » ، الاثيني ، يطلق خلال الحوار ، صيغة متضادة ، بدون تحضير لها ، يقولها في لهجة جد طبيعية ، كما لو كانت حصيلة لما يقال . ويكون النقاش الحالي .

لكن هذا الاسلوب ، لا يظهر في الحوارات السقراطية ، حيث يدعي سقراط انه لا يعرف شيئاً ، بل في حوارات افلاطون على طلاب الاكاديمية .

أسلوب آسر آخر : عدم انهاء البحث في صعوبة ، قبل التوغل في صعوبة أخرى ، فيدخلنا في الحيرة ، حين نظننا اقتربنا من السُهولة .

أما العبارات ، فتتخللها تعجبات مألوفة ، لا تخرجنا عن المسار العام .

بهذا ، يكون افلاطون الناثر القديم الوحيد الذي وصلتنا جميع مؤلفاته . ولدينا مؤلفات منسوبة إليه . انما لمعرفته جيداً ، يجب التعرف إلى الترتيب الذي وضع فيه حواراته ، لأن فكره

يغيّر الكثير من مفاهيمه . لذلك لا نصيبه اذا عالجنا فكرة واحدة دون وضعنا في إطارها التسلسلي ، وتطورها المنطقي . وقامت محاولات لسَلسَلتها حسب مضمونها ، أو الفكرة في ذاتها ، لكن هذه ، طريقة مغلوطة .

غير أن شهرة أفلاطون ، قامت على حوارات له قديمة (تسمى السقراطية) ، ظلت تتطور حتى الحوارات الأخيرة . ويبدو فيها افلاطون واعياً تطور أسلوبه ، مما ساعد على ترتيبها تسلسلياً . فكلمة « كما » مثلاً ، في اليونانية القديمة ، لها تعبيران ، كثر الأول في الحوارات القديمة وخف في الأخيرة ، مع تطور استعمال الكلمة الحديثة .

لكن هذا ، لا يعني تحديداً بالضبط لهذا التسلسل ، لأن الابحاث على التعابير ، كانت ، الى حد كبير ، كيفية ، ولأن أسلوب الحوار لم يخضع فقط لسنّ افلاطون ، بل للموضوع المطروح . لذلك ، ظهرت بعض الفلسفة الافلاطونية ، خاصة اذا كان افلاطون ، كما يرى البعض لم يتطور بشكل جذري ، واذا كان سقراط التاريخي اكثر افلاطونية مما كان افلاطون سقراطياً في بداياته .

ومن التسلسلات المقترحة : أوطيفرون ، الدفاع عن سقراط ، كريتون ، هيبياس ، ايون ، كارميد ، لاكيس ،

ليزيس ، بروتاغوراس ، جورجياس ، مينـون ، اوتيديم ، فيدون ، مينيكسين ، المأدبة ، فيدر ، الجمهورية ، كراتيل ، تيبتيت ، البـارمينيد ، السفسطائـي ، السياسـة ، فيلاب ، تيميا ، كريتياس ، القوانين ، ايبينوميس .

٢ ـ أرسطو

كل الفكر اليوناني اللاحق ، يعـود الى أفلاطـون ، ومنـه انطلقت النظريات المتضادة في ما بينها كالرواقية والابيقورية .

ومن تأمل عميق في افلاطون ، خرجت فلسفة مضادة ، مع أرسطو . ويحـاول البعض دراسـة أرسطـو التلميذ ، على ضوء تطور أفلاطون ، وايجاد ما عنده من رواسب أفلاطونية .

أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢) من مواليـد ستاجير في مقدونيـة . تابع دروس افلاطون في اثينا طوال عشرين عاماً ، ثم سافر الى ترواد عند الطاغية هيرمياس ، حتى صار معلم الاسكندر . عاد الى اثينا عـام ٣٣٥ ، وأسس المدرسة الفلسفية المدعوة باسم الـ ليسيه على اسم المعهد الرياضي الكان يعطي فيه دروسـه . ودعي طلابه ، بالمشائين ، لأنه كان يتمشى في ذاك الملعـب مع طلابه ، محللاً في مواضيعه الفلسفية . وكان لردة الفعل المضادة لمقـدونيا ، عنـد موت الاسكنـدر عـام ٣٢٣ ، ان أرغمتـه على

مغادرة الأتيك ، فمات في كالسيس (من ايوبيا) .

آثاره المحفوظة ، عن أقواله في ذاك المعهد ، دون أن تكون ملاحظات سريعة ، هي : « المنطق » ، « الماورائيات » ، « الفيزياء » ، « الأخلاق » ، « السياسة » ، « البلاغة » ، « في الشعر » ، و « تأسيس أثينا » (الذي وجدت مخطوطته في آخر القرن الماضي) . وكان قسم كبير من آثاره الموجهة الى عامة الناس ، ضاع ، بعدما كان في زمانه موضع اعتزاز لجماله الأدبي .

منطلق مذهب أرسطو : نقد نظرية المثل . فلا واقع مدركاً عنده ، مفصولاً عن الأشياء الخاصة التي توصلها الينا الحواس . فليس للجمال ، مثلاً ، وجود في ذاته ، خارج الأشياء الجميلة . فالموجود ، اذن ، ليس المثال ، بل الفرد . من هنا أن المعرفة ، عند أرسطو ، موسوعية : مجموعة وقائع خاصة . فهو يختصر مجموعة أسس اغريقية ، ليهيىء كتابه « السياسة » .

وهو الذي قال : « لا علم إلا العام » . فلا نفكر إلا اذا عرفنا الأنواع . وجوهر هذا المنطق : تحديد الأسس التي تؤمن علاقة صحيحة بين العروض العامة والعروض الخاصة . وهذا المنطق ، هو أهم مساهمة من أرسطو في حياة الانسانية فكرياً .

ولكن ، ما هي المعرفة العامة ؟

انها معرفة عنصر مشترك بين عدة وقائع خاصة . فالنوع لا يضاف الى الأشياء إلاّ في الفكر الذي يعرفه . النوع ليس كائناً .

واذا افلاطون كره الفيزياء ، كما كانت في عصره ، واشاح عن التجربة التي كانت تقنّع له المثل ، فأرسطو طبّق على علوم الطبيعة ، اكبر تقدّمات الوثائق في العصر القديم .

انما هذا لا يشير الى عقل اختباري . فالعالم المعاصر الذي يقوم بتجربة ، يرغم الطبيعة على توضيح ما عندها . وهو ، بهذا ، افلاطوني . فكيف تتخذ المادة شكلاً ، وكيف غير المحدد يصير محدداً ، وبأية قوة يصير الشيء ما هو عليه ؟

يجيب افلاطون : « باشتراكه في أمر خالد شامل » . ويجيب أرسطو : « لأن الشيء ، من القوة ، انتقل الى الفعل ، ولأن ما كان فرضياً ، صار واقعياً » . بداية الفكرة وقبل نقد هذه الحركية المعمقة التي تحُلّ مكان فلسفة الجامد ، فلسفة المتحرك ، ومكان إله يتأمل في عالم المثل ، إلهاً محركاً يشدّ إليه عالماً حسياً صار وحده الواقع ، يجب دائماً تفسير الدواء المنوّم بفرضياته المنوّمة ، مما هو ضدّ الديكارتيه الآليه والفكر العلمي .

الفصل السادس

الفصاحة

نصف أهمية أبطال هومير ، في براعتهم متكلمين أمام الجماهير ، ونصفها الآخر في فنهم محاربين .

في القرنين الخامس والرابع ، كانت الثقافة الخطابية ترتكز على تقنية ظهرت في صقلية ، ونمت في أثينا . وكانت ، من أصول الدراسة ، معرفة المواضع المشتركة لضبط انتباه القضاة : (لست ، كخصمي ، خطيباً ماهراً . لا أحب المجادلة ، وفعلت ما بوسعي لأحل المشكلة حبياً) ، أو لتقوية رهان الدعوى (يجب ، أيها القضاة ، أن تظلوا أوفياء لقسمكم ، وتحافظوا على حيوية القانون وفعاليته ، وتنقذوا الديمقراطية ، وألا تشوّهوا ما جمّله اسلافنا في وطننا) .

قد يكون لنا اليوم أن نعيب المواضع المشتركة ، ومصطنعات البلاغة ، بل أن نعتبرها علامات مرحلة انقرضت ، لكن

تلك ، في أزهى عصور الحضارة الهيلينية ، كانت أسس التربية والثقافة لدى شعب كان هو الاكثر خلقاً وابداعاً . وانما دراسة المواقف النموذجية ، أوصلت الى تلك السهولة والبراعة ، مما برز في أسلوب ليزياس . من هنا ، تهم دراسة المبنى لدى ليزياس أو ايزوقراط ، اكثر مما تهم دراسة المضمون .

الخطباء الأُول ، ممن وصلتنا خطبهم ، كانوا من ذوي الخطب القضائية : فلم يصلنا شيء من خُطَب بيريكليس السياسية أو أحد معاصريه . بينما وصلت خطب انطفيون (ولد حوالي ٤٨٠ ، وأندوسيد (ولد حوالي ٤٤٥) وليزياس (ولد حوالي ٤٤٠) في مرافعات عن أمور خاصة ، أو عن دعاوى سياسية . فلم نعرف ايزيا إلاّ محامي شؤون خاصة . بينما ايزوقراط (٤٣٦ ـ ٣٣٨) أطلق نوع الفصاحة المبجّلة ، فخطاباته لم تكن لتُلقى بل لتُطبع . انها بيانات يعرض فيها اراء في السياسة والتربية والثقافة العامة . وهو ، ضدّ رجال الأعمال المطالبين بتربية عملية وسريعة ، يبشر بطريقة تربية تتوجه الى العقل اكثر مما إلى إسداء المعلومات العملية . وهو ، على عكس أفلاطون ، ينصح عند انتهاء الدروس ، بالتخلي عن التأملات الفكرية ، والانصراف إلى الأعمال والحياة المتحركة .

والجيل الذي عايش المأساة المقدونية ، ترك لنا أصداء عن المنافسات الشعبية حول قضايا الدولة . وأبرز ممثلي هذا الجيل ،

ممن مع مقدونيا : ايشين ، وممن ضدّها : ليكورغ ، هيبيريد ، وخاصة . . . ديموستين .

١-ديموستين

ولد عـام ٣٨٤ (ق . م .) ، من صانع سكاكين ثري توفي عـام ٣٩١ تاركاً ثروة تقاسمها أولياء ولده . وحين شب ، اضطر للمرافعة ضدّهم ليحصّل قسماً من أرزاقه ، مما استوجبه اتقان الفصاحة ، وراح يكمـل خطيباً عن سواه ، في أمـور خاصـة وشـؤون سياسية ، حتـى وصـل الى منصـة الجمعية العامـة . وتروى قصص مشبوهة حول الطرق التي تعلم فيها الخطابة . لكن الثابـت ان خطاباتـه كانـت عكس استسهـال الـكلام ، ونجمت عن مجهود قوي قام به ، وكان محور حياته وأساس آرائه السياسية ، وركيزة شخصيته .

لكن اثينا ، منذ هزيمة ٤٠٤ ، عادت فقامت من الهزيمة ، وتمكنـت عـام ٣٧٨ من استعـادة استقلاليتهـا البحـرية . وكان الشرط الأول : تبني ضمانات تحمي الحلفاء من عودة الطغيان الأثيني . فلم يعـد بوسـع أثينـا فرض ضريبـة ، ولا استعمال مواردها الفدرالية لغايات خاصة . ونهضتها ، كقـوة قادرة على سياسة خارجية حية وواسعة ، فرضت عليهـا تضـحيات مادية

قوية . من هنا تكوين مجموعة تجار رفضوا كل سيطرة ، ليعيشوا في سلام ، على رأسهم ، رجل قاد السياسة الاثينية من **٣٥٦** الى **٣٣٩** : أوبول .

كان يبدو مركزه ثانوياً : رئاسة المعهد المولج ادارة أموال الجماهير . لكنه عرف كيف يجعل هذا المركز عصب ريادة . وكانت تلك المهمة أوكلت إليه لتقديم الأموال الى المواطنين الفقراء ، كي تتاح لهم مشاهدة المسرحيات . وراحت تتوسع المساعدات ، حتى في الاعياد التي لا مسرحيات خلالها . فصار ذاك المعهد أمل المحرومين وخلاصهم ، تغذية الموارد الفدرالية ، فكان الشعب الاثيني يذهب الى المسرح على حساب حلفائه . وحين انقطعت تلك الموارد ، كان ضرورياً الابقاء على المعهد للضمان الاجتماعي . فصارت تؤول إليه فائضات العائدات السنوية الكانت محصورة بالمصاريف العسكرية .

هكذا كان هدف ديموستين : اعادة تلك الأموال إلى مقرها الأول . لكن مقرها الأخير اتخذ طابع القانون الدستوري ، مما يُلحق بالخطيب أقسى العقوبات لو هو حاول الاعتراض .

وكان همّ اوبول واصدقائه ، السهر على عدم المسّ بالمبدأ ، فوفّقوا إلى إقناع العديد من الطبقة الشعبية ، وعلى زرع فكرة السلام في السياسة الخارجية .

أما مناصرو السياسة الحية الناشطة ، فالى معسكرين ، كان قسم يعتقد ان الخطر على اليونان ، كان من الفرس ، كما على عهد ميلتياد وتيميستوكل ، وأبرز المعتقدين : ايزوقراط الكان حلمه جمع اليونان في حملة على الشرق . وكان يعتقد ان هذه الحملة تتم تحت قيادة أثينا . ولكن حين تحقق أن كل سيطرة أثينية باتت مستحيلة ، توجه الى ملك مقدونيا ، وفي كتابه « فيليب » (**٣٣٩**) ، طلب منه ان يترأس التحالف ، مما سهّل انعقاد مجلس كورنثيا الذي قرر فيه فيليب ، قبل موته ، توقيف مبدأ الحملة الآسوية التي قادها ، بعده ، ابنه الاسكندر .

بقي مناهضو مقدونيا الكانوا يعتقدون أن الاساس ليس متابعة فكرة توحيد جمع الاغارقة ، بل منع أية قوة غير أثينا من السيطرة على كل اليونان . وحين أعلن فيليب نواياه ، دافعوا ضده عن التأثير الأثيني وقاموا ضد الهجوم المقدوني المرتقب ضد الاثينيين ، يوماً ، على أرضهم .

هذا ، كان ، خط ديموستين ، طوال حياته السياسية : طابع التوحيد . وكلفه هذا الموقف تهمته بالقبض من الفرس . انما لم تثبت هذه التهمة بعد .

في فترة أولى ، بين **٣٥٦** و **٣٥١** ، لم تكن الحياة السياسية ممتلئة بالمسألة المقدونية ، بل بنتائج حرب الحلفاء (**٣٥٧ ـ ٣٥٥**)

التي أرهقت أثينا ، وببدايات الحرب المقدسة (٣٥٦ - ٣٤٦) بين الفوسيديين ، حلفاء أثينا ، والبيوسيين يساندهم فيليب .

والى جانب خطب سياسية هامة ، ألقى ديموستين خطبه الأولى قبل أن يكون قائداً زعيماً . وعام ٣٤٩ ، اندلعت الحرب بين فيليب وأولينت (المدينة القوية من كالشيد) مما تتطلب مساعدة أثينا . وكان ديموستين قبل سنتين تكلم على هزيمة مقدونية ، فناشد مواطنيه الانقضاض على الظرف ، فكان أن استسلمت اولينت في العام التالي .

عام ٣٤٦ ، بعد تدخل فيليب في شؤون فوسيد ، صار الموقف خطراً ، حتى اعترف ديموستين بضرورة التفاوض على السلام . فابتعد عن المتطرفين كما هيبيريد ،وتقرب من حزب اوبول ، ورفض المرافعة ضد عضو من هذا الحزب ، ميدياس ، الكان شتمه علناً ، وساهم في توقع ما سمي صلح فيلوقراط . بعدها ، ألقى خطابه « حول السلام » ، لصرف الاثينيين عن المقاطعة المرتجلة ، الكانوا سائرين اليها بعد اكتشافات الاعيب فيليب والدور المشبوه الذي تولاه في ادارة معبد دلف .

عامي ٣٤١ و ٣٤٠ ، وكان ديموستين قوي بعدما اتضحت

تصاميم طغيان مقدونيا ، رأى أن وقت التحرك حان ، فاذا فيليب يقوم بعملية في المضائق ضدّ مواقف أساسية لتمويل اثينا بالقمح ، وكاد ـ لو استطاع ـ ان يهاجم الأتيك مباشرة .

ولدى فشله في المضائق ، أعلن فيليب حرباً جديدة على اللوكريين . فاستقر في ايلاتيا (٣٣٩) ، وهدد البيوسي ، وتوصل ديموستين ببراعته ، الى جمع اثينا وثيبا المتخاصمتين . لكن هذا الائتلاف سرعان ما انكسر في كيرونيا (٣٣٨) . وانهزم الاثينيون في اليونان الى الدور الثانوي ، معترفين لديموستين بفضله ، ومانحينه اكليل الغار .

وبقي ديموستين ، حتى وفاته ، يحاول اصطياد ظروف الانتقام . ومات فيليب ، فابتنى آمالاً بددها له الاسكندر في غزوه ثيبا . وعام ٣٣٠ ، قامت دعوى ايشين ضد كتيزيفون ، صاحب المرسوم بمنح ديموستين اكليل الغار ، فقام هذا الأخير يدافع عن كتيزيفون ، في براعة سببت لايشين عقوبة . . . النفي .

عام ٣٢٤ ، ضُبط ديموستين في فضيحة مالية كبرى ، (قضية هاربال) سببت له النفي هو أيضاً . وفي تريزينا ، أمضى سنة من اليأس الشديد ، لكنه عاد الى اثينا عند موت الاسكندر ، وساهم في محاولة بلده التحرر ، خلال الحرب

اللامية (٣٢٣ ـ ٣٢٢) . لكن المقدوني انتيباتـر ، المنتصر في هذه الحرب ، أمر باعتقال ديموستين وإحضاره إليه ، فالتجأ الى معبد بوزييدون في كالوريا ، وانتحر قبل إلقاء القبض عليه .

ان أهمية خطبه ، في الصراع بـين شخصيتـين قويتـين . فكرهه لفيليب عميق ، ويتهمـه بالبربـرية ، ويفصّـل جرائـم محـازبيه ، وينكر عليه طموحه في احتلال كل اليونان . لكنه يعي عبقرية خصمه ، وينفي عن مناهضيه قدرتهم على معرفة أسراره الحربية .

واستطـاع أن يضـوىء على مناقبـه الـكان يعيبهـا عليه الاثينيون ، منهـا : نشاطـه القـوي ، اشتـراكه شخصياً ، بالعمليات العسكرية ، استغلاله جميع الفـرص ، تنقيله نقـاط دفاعه وهجومه ، ومغافلته خصومه .

واذا مال الاثينيون إلى اغتياب فيليب ، فهم يعتقدونه كائناً فوطبيعياً ، لدى نجاح واحدة من حملاته . لذا كان على ديموستين تبديد هذه الفكرة لديهم ، وتصويره بغير صورة الإله ، وأن له اخطاءه ، وحتى شعبه المقدوني تصدف أن يتذمـر منـه . وكان على ديموستين ان يبرهن للاثينيين بأن فيليب ما كان بهذه القـوة لولا ضعفهم وتهاملهم ، وأن ثروته بفضلهم هم لا بعبقريته .

وقال لهم إن الشعب الأثيني هو الأذكى في اختيار مصيره ،

وليس في حاجة الى الخطباء ليقولوا لهم ذلك ، بل إلى إرادتهم في العبور من التصور الى التنفيذ ، ولا تنقذهم إلا ثورة خلقية .

وكان يشدّد كثيراً على الأخلاق . وكلما كانت القوى تميل الى المقدونيين . كان يبتعد عن المواعظ العسكرية ، الى الخلقية . فهو تأثر بقراءة توسيديد ، وخلص منه الى حصيلة : العدالة والمصلحة معاً .

من هنا ، أن الناحية الواقعية تطغى على خطبه الأولى : « لو كان الاغريق متفقين، لحرّضتهم على الملك، ولو في قضية غير عادلة » . ومنذئذ ، اطلق ديموستين شعاره : « لو طلب الملك نصيحتي ، لنصحته بان يكتفي بما هو له ، ولا يؤثر على الشعب » . وهذه الدعوة ، بتجنب الخطأ ، شعار أطلقه بعد صلح فيلوقراط ، انما من وجهة نفعية ، كي لا تقع الدولة في تحالفات مؤذية .

لذلك ، يقول في إحدى خطبه ان عظمة فيليب سائرة إلى الاندثار ، لأنها مبنية على الظلم والكذب . لكن الأحداث كذّبت لديه هذا التفاؤل الطوباوي . وكانت للهزيمة نفسها أن تستكتب ديموستين اجمل خطبه ، معتبراً أن خسارة قضية لا تعني أنها سيئة . على عكس كل منطق : « اذا انكسرنا ، لا يعني اننا على خطأ » .

هو هذا ، منطق ديموستين ، منظّراً في الحكم .

وتستمر النقاشات حول سياسته . البعض يعتبره لم يفهم أنّ وقت عظمة أثينا زال ، وأن الحزب مرصود مسبقاً على الفشل حين نظامه يبدأ بالاصلاح الأخلاقي ، وأن المشكلة ، يومها ، لم تكن في معرفة أية مدينة اغريقية تحكم اليونان ، بل أية قوة ، اغريقية أم غير اغريقية ، توحّد اليونان لتزرع الهيلينية في الخارج .

ولم يكن أحد ينكر أن عظمة أثينا كان ينقصها عبقري كما ديموستين ، يزرع فيها ، عشية هزيمتها ، الروح الوطنية ، وفي الاثينيين تجنب الخطأ . وحدها هذه البادرة ، كافية لتسوية النقاشات حول عبقريته السياسية .

ولم يتطرق أحد الى عبقريته الخطابية . فروعة خطبه ، لا تكمن في مزاياه العفوية فقط ، بل في فنه الأسلوبي المذهل في ايجازه وبلاغته . فهو غيرّ جذرياً في تراكيب الجمل ، للجرس الموسيقي ، دون تكلف ، وصولاً الى جوهر الفكرة في الكلمات الأقل ، والتأثير الأفعل .

الفصل السابع

الأدب في العصرين الاسكندري والروماني

منذ المدن الاغريقية فقدت حريتها ، في عهد الاسكندر أم عهود خلفائه ، أم في العهد الروماني ، صار الأدب اليوناني ادب شعب لم يعد يشعر نفسه بنفسه مسؤولاً عن قدره ، فصار ترفاً غير معمّق .

منه ، مثلاً ، تيوقريت (في النصف الأول من القرن الثالث) ، ومعاصروه فكان شاعر بلاط ، وعالج انواع العصر من ملاحم قصيرة وروايات ايمائية وقصائد ريفية ، ومحاكيات ، ووصف (نزهة في جزيرة كوس ، يوم عيد في الريف ، واناشيد رعاة وحصادين ، . . .) . وكانت له طواعية لافتة في قولبة الحوار واللهجة ، سواء في اللهجة الدورية المحكية في كوس (سيراكوس) ، أو في اللهجة الهوميرية ، أو في اللهجة الايولية ممجداً الحب والخمر .

ونخطىء الظن في كاليماك (من الفترة نفسها) ان لم نر فيه إلا شاعر أساطير ومذاهب ، ففي قصائده تجربة داخلية ومعاناة شخصية قوية . وقام صراع ادبي بينه وبين ابولونيوس (من رودس) ، أثّر في بلورة شعره .

أما هيروندس ، فلا نعرف عنه اكثر من مشاهده المسرحية الايمائية القصيرة ، التي يطغي عليها النَفَس الواقعي .

في تلك الحقبات ، برز المؤرخ بوليب (٢٠١ - ١٢٠ ق . م .) . وقع رهينة في روما ، فتصادق مع كبار رجالات الحكم ، معجباً بقوة روما ، ممجداً وحدة العالم تحت السيطرة الرومانية ، ازاء ضعف المدن الاغريقية . وكان ضليعاً بأمور الحرب والسياسة ، مما أغنى كتاباته التاريخية ، هو الذي ركز على الثروة لبناء الدولة .

من الملل الفلسفية ، برزت الرواقية التي فعلت كثيراً في الآثار الأدبية ، كما « آراء مارك أوريل (١٢١ - ١٨٠ ب . م .) . وحوارات ابيكتيت (القرن الأول الميلادي) التي دوّنها تلميذه آريين في أمانة تامة . وفيها تعاليم حول مشيئة إلهية صالحة دائماً ، في أسلوب صوفي يذكّر بالمسيحية ، مع عقلانية ظلت خيوطها فاعلة حتى ديكارت .

وكان لتبعثر الملل ، وتضادّها ، ان قادا الى تشاؤمية قاتلة مع

لوسيان (القرن الميلادي الثاني) الذي رفضها جميعها ، ورفض الايمان بها ، في أسلوب أتيكي أنيق ، مع أن صاحبه سوري من ساموساتس (على الفرات ـ اليوم تابعة لتركيا) .

أما اهم الهيلينيين الوثنيين ، ممن آثروا لاحقاً ، وكثيراً ، في الأدب العالمي ، فهو بلوتارك .

١- بلوتارك

ولد في كيرونيا (البيوس) عام ٤٦ م. وكان على اتصال بكبار الشخصيات الادارية الرومانية في اليونان . وهو سافر الى روما حيث عرف رجال سياسة وفكر . وتوزعت حياته بين ضيعته (حيث قام بوظائف ادارية) ودلف (حيث ارتد الى الخدمة الالهية) . توفي حوالي عام ١٢٠ .

آثاره الكثيرة ، تنقسم اثنين : قسم « الحيوات المتوازية » (يرجح ان يكون كتبها بين ١٠٥ و ١١٥) وهي سِيَر رجال عظام اغريق ويونان ، وقسم مما يسمى عادة « الآثار الخلقية » ، في مواضيع متفرقة .

بين هذه الأخيرة ، أبرزها في تحليل بلوتارك : « آراء على المائدة ، يعالج في قسم منها آداب المأدبة وواجبات المضيف تجاه

زواره ، وفي قسم آخر مواضيع جنسية وماورائية (وكل ما يمكن التحدث به على المائدة : لماذا العجّز يقرأون مبعدين الكتاب عن عيونهم ، لماذا تفسد اللحمة في ضوء القمر أسرع مما على نور الشمس ، من كان أولاً : العصفور أم البيضة . . .) . وتتشابه الآثار الخلقية الباقية ، كما هذا الكتاب ، من حيث المواضيع : لماذا على صفحة القمر ، صورة وجه ؟ هل على الدولة أن يحكمها عجوز ؟ لماذا نبيّة معبد دلف لا تطلق نبوءاتها شعراً ؟ وما معنى الحرف السحري على مدخل معبد دلف ؟

وهذه ، كما يبدو عناوين لهموم مجتمع عاطل عن العمل . ويبدو أنْ كان على عهد بلوتارك كثيرون من المثقفين يمضون أوقاتهم كالرجلين اللذين التقاهما بلوتارك على درج معبد دلف يتناقشان حول مسألة لغوية تافهة .

وبراعة بلوتارك في حواراته ، تتجلى في السهولة العفوية ، والموهبة في الانتقال من موضوع الى آخر ، دون تعمق جاف ، وفي جمال السرد دون تطويل . وليس من رابط قوي بين المواضيع ، رغم طرافتها ، مما هو مقصود . وأبرز مواضيعه : الحوارات الدلفية ، وهي تدل على ثقافة فيها نادرة ، ظهرت في فن بلوتارك بتجميد أمور الحياة الاجتماعية لدى المثقفين العاطلين ، عن العمل .

وتلك البطالة ، التي شنجعها السلام الروماني ، لم تكن جديدة في اليونان : فحوارات المآدب ، حول مواضيع كما التي تشغل بلوتارك ، كانت منذ أيام كزينوفون وافلاطون ، احد اهتمامات الاثينيين الأثرياء ، مما ولّد تقاليد شفوية من الكلمات والأساطير ـ شكّلت قسماً كبيراً من آثار بلوتارك .

وهو ليس مؤرخاً ، ولا يدعي ذلك ، فليس عنده ذوق البحث عن الوثائق . ومعرفة كتبية بحتة . والكتب التي يغرف منها معلوماته ، (وهي واسعة وشاملة) ، كانت مصادر تعليم التاريخ الاغريقي للاداريين الرومان . ومراجع هذه المصادر ، تعود الى مدرسة المؤرخين المشائيين ، من تلامذة أرسطو وتلميذه تيوفراست ، ممن كتبوا التاريخ وفق التزامات مدرستهم وآرائها .

نقابل بين كتاب « حياة ديموستين » وكتاب « فوسيون » .

في الأول ، استخدم بلوتارك كل نزاهته الفكرية ضد مصادره حين سنتخيله غير عادل . وفي الثاني ، يبدو مثال الخير المدني ، هو الكان صديق مقدونيا . والمشهد الذي فيه الشعب الاثيني يحكم على فومسيون بالموت لخيانته ، وهو في التسعين ، رسمه بلوتارك مشهداً متوحشاً قاسياً .

ولم يكن يهم بلوتارك الحكم وفق الحقائق التاريخية ، بقدر

نقديم صورة خلقية مثـالية ، في حوارات يستخـدم لهـا كلمات وأساطير بارعـة . والتنـاقض الكبـير في فن بلوتـارك ، احياؤه أشخاصاً من مخيلته ، يجري على لسانهم حوارات طبيعية حية ، أحياناً بين كبار اغريق وكبار رومان . وما ينقذ المواقف المختلفة عنده : الخيال والحركة الـدرامية . ففـي أكثـر سِيرَه ، مشهـد مفصل لموت البطل . منها ، بل اكثرها براعة ، سيرة ديموستين وسيرة السيبياد .

ومما يلفت في بلوتارك كذلك ، ارتفاع تفكيره الخلقي . فهو لا يتعلق بأية ملة ، وهو منفصل عن الابيقوريين وخاصـة عن السفسطائيين ، ويتّبع فكر أفلاطون . انه مخلص لمُثُله ، بارع في التحليل الجواني ، كما كبار علماء الأخلاق .

وهو حاول كذلك أن يكون لاهوتياً وبارعاً في الماورائيات ، محاولاً إنقاذ الدين الوثني القديم . انه حاول تطهير المعتقـدات التقليدية في رفع تهمة القتل والجرائم عن الآلهـة ، توصـلاً إلى ايجاد أساس ماورائي لمذهب تعدد الآلهة .

المسألة الأولى ، حلَّها بنظريته حول الشياطين ، الكائنات الوسيطة بين الآلهة والبشر . والمسألة الثانية ، حلّها في شقّين : تعدد الأكوان ، وفضائل الإله الاجتماعية .

لغوياً ، تزخر لغة بلوتارك باستشهادات شعرية ، وتستعير

لُمحاً من الملحمة كما من الغنائية والتراجيديا . وهذا ناجـم عن تطـور اللغــة في عصره ، عن طريق الاستعــارات . ذلك أن المغالاة في التوشية الأسلوبية ، أمر بات عهدئذ متواتراً ، مما أفقد اللغة كثيراً من ألفتها .

من هنا أن ثغرات ابداع بلوتارك ، في الفكر أم في التعبير ، تشير إلى النقص الكبير الذي يعتري الكاتب ، حين يكون منتمياً الى عصر انحطاط .

الخلاصة

إن عرض الأدب اليوناني ، في صفحات قليلة ، اقتضى اختيار كباره وتمضية القارىء وقتاً ، غير مملّ ، في رفقتهم .

ومن غَرَضي دراسة التاريخ الأدبي ؛ تفسير الآثار الكبرى وتطور نتاج الفكر ، كان علينا التضحية بالتالي لصالح الأول ، وان نكون افلاطونيين فنفهم الكائن ونشيح عن المستقبل .

واذا كوّن القارىء فكرة عمن عرضنا من أدباء ، فلم يكوّن بعد ، طبعاً ، فكرة عن كامل الأدب اليوناني .

ولم يكن بالامكان توسيع الموجز اكثر ، ولا اختصار الموسّع بعد . فلم نتكلم على الادب العلمي عند اليونان ، وله مكانته الواسعة في فكرهم وكل تراثنا . فلا يمكننا اذن ، اطلاق خلاصة عامة في بضعة أسطر .

حسبنا ، إن هو أحب التوغل اكثر ،أننا ضوأنا له الطريق ، أسماء وتواريخ ، فما عليه ، بعد ، سوى حمل قنديله ، واتّباع الضوء .

مراجع بيبليوغرافية

Pour établir la bibliographie méthodique d'un auteur grec, se servir des instruments de travail suivants : *a)* pour la période antérieure à 1914, P. MASQUERAY, *Bibliographie pratique de la Littérature grecque*, Paris, Klincksieck, 1914 ; *b)* pour la période 1914-1924, J. MAROUZEAU, *Dix années de bibliographie classique*, Paris, Belles-Lettres, 1927 ; *c)* pour la période postérieure à 1924, J. MAROUZEAU, *L'Année philologique*, Paris, Belles-Lettres, un volume par an (un seul pour 1924-1926) continuée par J. ERNST. Compléter, pour la période postérieure au dernier fascicule paru de *L'Année philologique*, par la revue *Gnomon* et par les listes de « derniers ouvrages reçus » dans chaque fascicule de la *Revue des Etudes grecques* et de la *Revue philologique*. — Utiliser aussi LAMBRINO, *Bibliographie de l'Antiquité classique*, I, *Auteurs et textes*, Paris, Belles-Lettres, 1951 (pour la période 1896-1914). — Consulter J. DEFRADAS, *Les études supérieures de grec*, Paris, Soc. Ed. Ens. sup., 1955.

Ouvrages généraux. — A. et M. CROISET, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Fontemoing, I, 3e éd., 1910 ; II, 3e éd., 1914 ; III, 3e éd., 1913 ; IV, 2e éd., 1900 ; V, 1899 ; *Manuel d'histoire de la littérature grecque*, Fontemoing (= actuelle librairie de Boccard), 1910 ; R. FLACELIÈRE, *Histoire littéraire de la Grèce*, Fayard, 1962.

Collections de textes et traductions. — *Collection des Universités de France*, publiée par la Société d'Editions « Les Belles-Lettres », à Paris (texte, et traduction en regard) : c'est la mieux adaptée aux besoins du lecteur humaniste et honnête homme ; — *collection des classiques Garnier*, chez Garnier, Paris ; — *collection « Erasme »*, Presses Universitaires de France (texte avec notes) ; — *collection Loeb*, chez Heinemann, à Londres (texte et traduction anglaise) ; toutes ces collections sont en cours de publication ; — *collection Didot* (texte, et traduction latine en face ; 70 volumes in-4° ; manquent Pindare et les lyriques) ; — la collection de textes la plus complète est celle des éditions *Teubner* à Leipzig, mais elle ne donne aucune traduction ; — *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, Gallimard (plusieurs auteurs grecs parus ; traduction seule).

Quelques ouvrages en français se rapportant aux questions traitées ici. — I. — P. MAZON, *Introduction à l' « Iliade »*, Paris, Belles-Lettres, 1942. — A. SEVERYNS, *Homère*, 3 vol. (surtout I, *Le cadre historique*), Bruxelles, Office de Publicité, 1944 et suiv. — F. ROBERT, *Homère*, Paris, P.U.F., 1950. — G. GERMAIN, *Genèse de l' « Odyssée »*, P.U.F., 1954.

II. — Th. REINACH, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1920. — L. SÉCHAN, *La danse grecque antique*, Paris, de Boccard, 1930. — J. DUCHEMIN, *Pindare poète et prophète*, Paris, Belles-Lettres, 1955. — G. MÉAUTIS, *Pindare le Dorien*, A. Michel, 1962.

III. — O. NAVARRE, *Le théâtre grec*, Paris, Payot, 1925. — L. SÉCHAN, *La tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, thèse, Paris, Champion, 1926. — J. de ROMILLY, *La tragédie grecque*,

Paris, P.U.F., 1970 ; — *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971. — M. CROISET, *Eschyle, études sur l'invention dramatique, dans son théâtre*, Paris, Belles-Lettres, 1928. — M. L. DELCOURT, *Eschyle*, Paris, Rieder, 1934. — J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1935. — J. de ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Belles-Lettres, 1958. — ALLÈGRE, *Sophocle, essai sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Paris, Fontemoing, 1905. — P. MASQUERAY, *Les idées d'Euripide*, Paris, Hachette, 1908. — M. DELCOURT, *La vie d'Euripide*, Gallimard, 1930. — E. DELEBECQUE, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, Klincksieck, 1951. — F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, Belles-Lettres, 1966. — P. MAZON, *La composition des comédies d'Aristophane*, thèse, Paris, Hachette, 1904. — J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, Paris, Belles-Lettres, 1965. — Ph. LEGRAND, *Daos*, Paris, Fontemoing, 1910. — G. MÉAUTIS, *Le crépuscule d'Athènes et Ménandre*, Paris, Hachette, 1954. — A. BATAILLE, adaptation du *Dyscolos* de Ménandre, Gallimard, 1962.

IV. — Ph. LEGRAND, *Introduction* (1 vol.) à son édition d'Hérodote, Paris, Belles-Lettres, 1932. — J. de ROMILLY, *Thucydide et l'impérialisme athénien*, Paris, Belles-Lettres, 1947 ; *Théorie et raison chez Thucydide*, Paris, Belles-Lettres, 1956. — J. LUCCIONI, *Les idées politiques et sociales de Xénophon*, Gap, 1947. — E. DELEBECQUE, *Essai sur la vie de Xénophon*, Paris, Klincksieck, 1957.

V. — A. DIÈS, *Autour de Platon*, 2 vol., Paris, Beauchesne, 1927. — L. ROBIN, *Platon*, Paris, Alcan, 1935. — P. FRUTIGER, *Les mythes chez Platon*, Paris, Alcan, 1930. — A.-J. FESTUGIÈRE, *Contemplation et vie contemplative chez Platon*, Paris, 1936, 2e éd., 1950. — P.-M. SCHUHL, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, thèse, Paris, Alcan, 1933 ; — *L'œuvre de Platon*, P.U.F., 1954 ; — *Etudes sur la fabulation platonicienne*, P.U.F., 1947 ; — *Platon et l'art de son temps*, P.U.F., 2e éd., 1952. — P. VICAIRE, *Platon critique littéraire*, Klincksieck, 1960. — J. BRUN, *Platon et l'Académie*, Paris, P.U.F., 1960. — G. RODIS-LEWIS, *Platon*, Paris, Seghers, 1965. — O. HAMELIN, *Le système d'Aristote*, publié par L. ROBIN, Paris, Alcan, 1920. — Joseph MOREAU, *Aristote et son école*, Paris, P.U.F., 1962. — R. WEIL, *Aristote et l'histoire, essai sur la « Politique »*, Klincksieck, 1960. — J. BRUN, *Aristote et le Lycée*, Paris, P.U.F., 1961. — ALAIN, *Idées : Platon, Descartes, Hegel*, Paris, Hartmann, 1932. — L. ROBIN, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, coll. « L'Evolution de l'Humanité », Paris, Renaissance du Livre, 1923. — V. GOLDSCHMIDT, *Questions platoniciennes*, Paris, Vrin, 1970 ; — *Platonisme et pensée contemporaine*, Paris, Aubier, 1970.

VI. — O. NAVARRE, *La rhétorique grecque avant Aristote*, thèse, Paris, Hachette, 1900. — P. CLOCHÉ, *Démosthène*, Paris, Payot, 1937. — G. MATHIEU, *Les idées politiques d'Isocrate*, Paris, Belles-Lettres, 1925. — *Démosthène, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin, 1948.

VII. — Ph. LEGRAND, *La poésie alexandrine*, Paris, Payot, 1924. — *Etude sur Théocrite*, Paris, Fontemoing, 1898. — E. CAHEN, *Callimaque et son œuvre poétique*, Paris, de Boccard, 1929. — P. PÉDECH, *La méthode historique de Polybe*, Paris, Belles-Lettres, 1966. — O. GRÉARD, *De la morale de Plutarque*, thèse, Paris, Hachette, 1866. — L. LATZARUS, *Les idées religieuses de Plutarque*, thèse, Paris, Leroux, 1920. — G. SOURY, *La démonologie de Plutarque*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1942. — P. CASTER, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, thèse, Paris, Belles-Lettres, 1937. — J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain*, thèse, de Boccard, 1958.

فهرس

منشورات عويدات ١٩٨٣/٦٩٢

Fernand ROBERT
Professeur à la Sorbonne

LA LITTERATURE GRECQUE

Texte traduit en arabe

par

Henri ZOGHAIB

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth - Paris